
U d'/of OTTAWA
39003001111268



# Introduction
# à
# l'esthétique
# de la
# Mélodie

Ce livre a été tiré à
neuf exemplaires
sur papier Impérial du Japon,
numérotés de I à IX;
mille quatre cent quatre-vingt-onze exemplaires
sur bouffant,
numérotés de 1 à 1491.

Exemplaire n° 6308.

Guy FERCHAULT

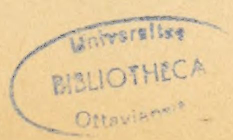
*Diplômé d'Etudes supérieures de Philosophie*
*Professeur au Conservatoire International de Musique de Paris*
*et au Conservatoire de Versailles*
*Lauréat de l'Institut*

# Introduction à l'esthétique de la Mélodie

*Essai sur les fondements psychologiques d'une esthétique musicale*

---

OPHRYS



## DU MEME AUTEUR

---

### OUVRAGES PARUS :

*Les Créateurs du drame musical* (de Monteverdi à Wagner). Préface de M. Adolphe Boschot, de l'Institut. Ouvrage couronné par l'Institut, Prix Bernier 1945 (Gallet, éditeur, Paris).

HENRI DUPARC : *Une amitié mystique* révélée par ses lettres à Francis Jammes, à Charles de Bordeu et à sa filleule. Notes et préface de Guy Ferchault (Mercure de France, Paris).

### EN PRÉPARATION :

*Les grandes formes de la Musique* (cours d'esthétique formelle), 4 vol.

I. *De la Suite à la Sonate* (1 vol.) ;

II. *La Sonate* (1 vol.) ;

III. *La musique vocale* (2 vol.).

*Histoire de la notation musicale.*

*Fondements et limites de l'expression musicale.*

*Les origines et l'évolution de la Critique musicale en France au* XVIIe *et au* XVIIIe *siècles.*

*Huit Chants basques inédits*, recueillis par Guy Ferchault.

---

*A mon maître*
*M. Charles LALO,*
*Professeur à la Sorbonne,*
*en hommage de respectueuse affection*
*et de profonde gratitude.*

# INTRODUCTION

La musique étant, selon sa définition la plus simple et la plus répandue : « *l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille* »[1], on conçoit que toute étude scientifique et philosophique de l'art musical ait été tentée de se donner pour objet les deux éléments essentiels de cette proposition : les sons et l'affectivité qui résulte de leurs combinaisons possibles.

Si le premier de ces éléments constitue la matière même de la musique et nous renseigne sur sa nature physique, le second ne nous fait entrevoir qu'imparfaitement l'aspect psychologique de la question. Tout d'abord il n'est pas vrai que l'agréable caractérise d'une manière spécifique la musique : les dissonances, l'emploi de certaines successions harmoniques, de certains intervalles, de certains mélanges de timbres dans un but expressif, peuvent avoir un caractère franchement agressif et désagréable. De plus, cette affectivité n'est qu'une donnée accessoire, secondaire du problème psychologique posé par la musique; il n'est pas nécessaire que nous soyons affectés agréablement ou désagréablement par une musique pour que cette musique existe; mais il est par contre indispensable que nous la percevions. Art du son, la musique n'existe dans sa réalité concrète, que perçue; qu'est-ce qu'une musique que nous n'entendrions pas ?[2] Que serait encore une musique faite de sons ou de groupes de sons individualisés entre lesquels nous ne saisirions pas un rapport susceptible de les unir ?

Arixtoxène de Tarente remarquait déjà que « *la compréhension de la musique est soumise à deux conditions : la perception et le souvenir. Il faut percevoir ce qui est l'état de devenir; il faut se rappeler ce qui a passé* ». Si nous envisageons la perception dans un sens plus large s'appliquant non à l'instantaéité d'un son, au moment du devenir qu'il représente, mais à l'ensemble des sons, à la totalité de musique elle-même en tant que combinaison de

---

(1) P. Locard, art. *musique* (in *Larousse du XXe siècle*, t. 4, p. 1.049).

(2) On objectera le cas de certains compositeurs célèbres, tels Beethoven ou Gabriel Fauré. Mais on peut admettre chez ces compositeurs une perception réduite au seul « chant intérieur » qui accompagne, selon M. Ch. Lalo, toute perception d'un « ensemble successif » (cf. Ch. Lalo, *Eléments d'une esthétique musicale scientifique*, p. 211) ; chant intérieur possible seulement grâce au souvenir d'une réalité musicale antérieurement perçue. On concevrait difficilement la notion de *musique* chez un sourd de naissance.

sons dans l'espace et le temps, alors le souvenir n'est plus qu'un élément de cette perception totale, laquelle reste le facteur psychologique fondamental de toute musique.

M. Ch. Lalo a mis ce fait en évidence en précisant ce qu'il y avait lieu d'entendre par là : « *Nous entendons par perception*, dit-il, *la position de rapports entre les termes bruts donnés par les sons; l'adjonction d'une activité de l'esprit à la passivité sensorielle; la reconnaissance d'une unité dans la multiplicité donnée; en d'autres termes encore, l'interprétation d'une donnée quelconque de la conscience par sa relation avec toutes les autres* ». [3] Notion de rapport qui nous conduira à la conception structurale et même supra-structurale de l'Art selon M. Lalo, mais qui implique déjà l'idée de structures mentales à l'origine du facteur perceptif.

La Physique et la Psychologie ne suffisent pas toutefois à rendre un compte exact et total du fait musical. Dès qu'il y a perception il y a jugement et en particulier lorsqu'il s'agit d'art : jugement de valeur. La physique et la psychologie ne nous renseignent pas sur le jugement de goût qu'implique l'existence concrète de toute œuvre d'art. Tout au plus nous donnent-elles les bases nécessaires à l'étude de ce jugement en nous informant mieux de la matière sur laquelle il s'exerce. La connaissance de ces bases est donc l'introduction indispensable à toute esthétique; mais elle ne saurait constituer l'esthétique : elle n'en est que le seuil, la condition préalable et son caractère « *reste préesthétique ou subesthétique* » tant que « *l'analyse de l'une quelconque* [*des*] *données techniques*, [*même*] *intégrale en ce sens qu'elle s'adresse à toute la hiérarchie des sciences positives*, [...] *n'ajoute pas à cette hiérarchie (qu'on peut dire unilinéaire ou mieux unistructurale) une coordination à plusieurs dimensions (c'est-à-dire polyharmonique ou transstructurale)* ». [4]

C'est dans l'esprit qui se dégage de ces remarques, que nous avons entrepris le présent essai. Le domaine musical étant dans son ensemble trop vaste pour une telle étude, nous en avons limité l'étendue à la mélodie, sans oublier toutefois que la mélodie n'est qu'un des éléments fondamentaux de la musique, l'autre étant l'harmonie; sans oublier non plus ce que cette division a d'arbitraire étant donnés les rapports étroits et complexes qui unissent la mélodie à l'harmonie et les interpénétrations réciproques et multiples dont on découvre la trace en chacune d'elles.

---

(3) Ch. Lalo, *Eléments d'une esthétique musicale scientifique*, p. 22.

(4) *Ibid.*, p. XI. — Tel est également le point de vue de M. Et Souriau : « *La fusion des constructions de l'Art et des nécessités naturelles n'est sans doute nulle part plus intime que dans le domaine des sons. Le musicien s'appuie sur tout un système de connaissances harmoniques qu'on peut établir au jugé et sur l'empirisme du goût, mais que les travaux d'un Helmholtz ont rendu infiniment plus simple, plus solide en le fondant définitivement sur le terrain physique de l'acousitque. Et c'est là, dira-t-on, la bonne esthétique, l'esthétique scientifique. Nullement, c'est pure physique !* » (Et. Souriau, *L'avenir de l'Esthétique*, p. 46-47).

Nous avons également limité l'étude de la mélodie aux faits psychologiques qui peuvent servir de base à une esthétique de ce genre d'abord, et, dans un sens élargi, à une esthétique musicale ensuite. C'est donc du point de vue psychologique que nous étudierons le rythme, la phrase mélodique, la tonalité ou la modalité, supposant connues les données physiques de ces éléments ou n'en rappelant que ce qui peut sembler nécessaire à la clarté de notre exposé. Après avoir étudié et opposé les conceptions possibles de la mélodie selon la psychologie classique (analytique) et la psychologie moderne (gestaltiste ou structurale) nous essaierons de montrer comment cette dernière, plus conforme d'ailleurs à la réalité globale, indivise de la mélodie, nous permet d'accéder à son esthétique.

L'ampleur et la complexité des questions qu'embrasse une telle étude ne sont pas étrangères aux lacunes qu'elle renferme nécessairement, nous n'essayons pas de nous le dissimuler. Néanmoins nous avons tenté de dégager les points essentiels qui peuvent servir de base à une conception possible de l'esthétique musicale, et de poser avec probité les problèmes qu'elle comporte, sachant bien que toute connaissance s'acquiert par étapes successives, que toute thèse appelle inévitablement : l'anthithèse sans laquelle elle n'existerait pas et la synthèse qui résout cette antinomie; et n'ignorant pas, au surplus, qu'il ne saurait y avoir de connaissance et de certitude absolues que dans le domaine de la métaphysique dont nous refusons à priori le secours lorsqu'il s'agit d'un art où elle a jusqu'ici accompli d'innombrables ravages.

---

PREMIÈRE PARTIE

---

# Conception analytique de la Mélodie

## CHAPITRE PREMIER

# Qu'est-ce que la Mélodie ?

## I

Il est assez malaisé de condenser en une formule suffisamment brève pour être éloquente et juste les caractères fondamentaux de la mélodie. Un examen rapide de quelques définitions nous convaincra de la part d'insuffisance, d'incertitude, voire même d'inexactitude que renferme le plus grand nombre d'entre elles.

« MÉLODIE : *suite de sons qui flattent l'oreille. Une mélodie,* déclare P. Locard, [5] *est une succession de sons organisée et présentant un sens pour l'intelligence et pour l'oreille. La mélodie est le résultat de l'inspiration du compositeur et si la science musicale proprement dite peut en définir le caractère, elle n'entre pour rien dans sa génération spontanée. Aussi a-t-on vu des musiciens très médiocres, même des hommes absolument ignorants des premiers éléments de la musique, inventer des mélodies. Mais la musique, au seul point de vue mélodique ne se borne pas à des manifestations rudimentaires. Elle prend souvent des proportions plus ou moins considérables. Il faut envisager alors l'enchaînement mélodique, c'est-à-dire la succession de plusieurs mélodies ayant entre elles une étroite affinité en ce qui concerne le dessin, le rythme, toutes choses dont l'ensemble constitue proprement le discours musical et dont on trouve chez les grands classiques entre autres chez J.S. Bach d'admirables modèles.*

» *La mélodie qui, si l'on considère la formation des accords est selon la théorie de Rameau étroitement liée à l'harmonie, trouve ses éléments essentiels dans la suite des intervalles et le rythme. On peut, en ce sens, considérer qu'elle est issue des inflexions de la parole et de la danse. Elle est l'émanation la plus naturelle de l'imagination musicale. Bien loin qu'elle se ramène, selon une conception étroite, à quelques formules traditionnelles, elle a offert, selon les temps et les lieux, une variété infinie avant d'atteindre à la « mélodie continue », à la déclamation assouplie et parfois libre à l'excès de la musique moderne* ».

Définition extrêmement vague et générale, qui n'est certes pas inexacte, mais à laquelle on pourrait reprocher de n'être pas suffisamment précise en

(5) P. LOCARD, art. *Mélodie* (*Larousse du XX<sup>e</sup> siècle*, t. 4, p. 788).

ce qui concerne les éléments spécifiques de la mélodie; l'inspiration par exemple se manifeste dans tous les arts et n'est pas particulière à la musique, encore moins à la mélodie; il n'est pas sans intérêt de savoir que la mélodie est « *étroitement liée à l'harmonie* » ou qu'elle a des points de contact, comme le rythme et les intervalles, avec la parole ou la danse, mais ne serait-il pas plus intéressant de chercher à connaître en quoi et par quoi la mélodie diffère de l'harmonie, de la parole ou de la danse ? Mettre l'accent sur les coïncidences ne contribue-t-il pas à perpétuer une confusion dont seul le discernement des caractères spécifiques pourrait nous aider à sortir ?

« MÉLODIE : *Succession de sons tellement ordonnés selon les lois du rythme et de la modulation, qu'elle forme un sens agréable à l'oreille* », nous dit J.-J. Rousseau [6] qui en rapporte aussitôt l'essence aux principes d'harmonie et d'accentuation tirés de la nature. Idée proche de celle que défendra H. Riemann d'un point de vue plus scientifique et spécifiquement harmonique :

« MÉLODIE : *Succession de sons ayant entre eux des rapports logiques et déterminés, de même que l'harmonie est la superposition de sons répondant aux mêmes conditions. Le principe constant de toute mélodie réside dans le changement d'intonation des sons successifs, changement ascendant ou descendant, et qui à l'origine n'est pas brusque (par sauts) mais continu et graduel : c'est seulement sous l'influence de l'harmonie que ces flexions de la mélodie se sont mesurées par « degrés ». Par cette raison même, la formation mélodique la plus rapprochée de la nature est celle qui se meut par intervalles chromatiques, dont la succession a le plus d'analogies avec le changement continu et graduel de l'intonation* » [7].

Riemann qui reprend ici l'idée du « *Principe Naturel* » de Rameau, tente par ailleurs d'individualiser la mélodie en la caractérisant d'un point de vue expressif par le principe de continuité alors que l'harmonie obéirait au contraire au principe de discontinuité [8].

Mais en quoi cette constatation d'une identité ou d'un contraste éventuels de la mélodie avec la nature peut-elle présenter un intérêt du point de vue esthétique ? A moins d'admettre que le principe de l'art réside dans la beauté de la Nature (et dans la Nature tout entière, intégralement belle) nous ne pouvons voir là qu'une coincidence « anesthétique ». L'esthétique commencerait plutôt là où la mélodie ajoute quelque chose à la donnée naturelle : c'est précisément ce « surplus » qui nous importe et que nous essaierons de définir par ailleurs.

Vincent d'Indy nous entraine sur un terrain plus ferme en déclarant que « *la mélodie est une succession de sons, différant entre eux par leur*

---

(6) J.-J. ROUSSEAU, *Dictionnaire de Musique* (art. *Mélodie*).
(7) H. RIEMANN, *Dictionnaire de Musique* (art. *Mélodie*).
(8) Cf. H. RIEMANN, *Les Eléments de l'Esthétique Musicale*, p. 49-91, cité par Ch. LALO, *Eléments d'une Esthétique Musicale Scientifique*, p. 182-183.

*durée, leur intensité et leur acuité* »[9], ce qui rend compte à la fois de l'unité (par la succession) et de la variété (par les différences affirmées de ses parties constitutives) de la mélodie. De plus cette définition a l'avantage d'introduire un rapport perceptible entre les éléments de la mélodie en même temps que la notion d'analyse et de synthèse; notion qui sous entend, outre celui de la perception proprement dite, le rôle de l'intelligence et nous rapproche, avec Combarieu qui en précise le sens, du jugement de valeur que nous cherchons :

« *La mélodie est un système de relations; or un rapport n'est pas donné par une sensation (surtout quand l'un des deux termes du rapport [la Tonique] est sous-entendu, suggéré comme ici). Un rapport est une abstraction; c'est l'œuvre du sujet qui entend, c'est une création de l'intelligence intervenant pour comparer et pour apprécier. Là est le fait qui, selon nous, rend* POSSIBLE *une* PENSÉE MUSICALE, *puisqu'il est admis par les philosophes que pour penser il faut abstraire et unir* »[10].

## II

Opposition ou filiation, c'est un état analogue à celui qui nous venons d'entrevoir pour la mélodie et l'harmonie, qui caractérise les rapports du langage et de la mélodie.

J.-J. Rousseau n'y voit à l'origine qu'une indifférenciation foncière : « *Il n'y eut point d'abord d'autre musique que la mélodie, ni d'autre mélodie que le son varié de la parole; les accents formaient le chant, les quantités formaient la mesure, et l'on parlait autant par les sons et par le rythme que par les articulations de la voix* »[11].

Tel est également l'avis de Condillac, qui cite à l'occasion l'Abbé du Bos et Rameau pour expliquer l'avènement de la déclamation chantante, issue de la poésie chantante et de la résonance naturelle; déclamation susceptible de toutes les modulations possibles. Cette évolution conforme à la vérité historique aboutit au récitatif (forme atténuée de la mélodie) ; elle infirme par avance la théorie que Spencer défendra un siècle plus tard : théorie selon laquelle la musique aurait commencé par le récitatif, plus proche de la parole, pour aboutir à la mélodie.

Le problème d'antériorité est ici moins intéressant que le problème indéniable de corrélation qui permet de dégager les notions d'inflexion, d'accent

(9) V. D'INDY, *Cours de Composition*, I, p. 29.

(10) J. COMBARIEU, *La Musique*, p. 26.

(11) J. J. ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues* (ch. XII), cité par M. P. MASSON : *Les Idées de Rousseau sur la Musique* (Revue Musicale S.I.M., 1912, VI, p. 3).

et d'expression de la mélodie : « *La musique vocale et par suite toute musique*, déclare Spencer, *est une idéalisation du langage naturel de la passion. Les traits distinctifs du chant sont tout simplement ceux du langage de la passion, mais exagérés et systématisés* »[12].

Mais H. Delacroix qui cite ce passage expose également le point de vue contraire en ces termes : « *La musique est autre chose que la parole et ce n'est sans doute pas de la parole qu'elle est sortie. Elle est à la fois plus étroite que le langage et plus vaste que lui.*

» *Wallaschek fait remarquer avec justesse que le plus souvent la musique vocale des primitifs n'est pas en connexion naturelle avec le langage et qu'elle constitue une simple succession de sons musicaux chantés par la voix. Et ceux qui ont voulu assigner la déclamation comme modèle à la mélodie oublient que la musique proprement dite ne sort pas de la musique conventionnelle de la parole; elle sort bien plutôt de la voix musicale, de la musique de la voix en même temps que du geste et de l'attitude. La mélodie déborde la parole et l'instrument déborde la voix. C'est par des sophismes que Condillac, Grétry, Rousseau ont déduit la musique instrumentale de la musique vocale* »[13].

Stumpf ira plus loin dans la différenciation du langage et tentera de jeter les bases d'une autonomie relative de la mélodie : « *La différence entre la voix et le chant*, écrit-il, *consiste dans l'emploi pour la voix de changements continus à côté de discontinus, alors que les changements de hauteur continus sont exclus de la musique, comme les Grecs l'avaient bien vu* »[14].

D'autres rapports, d'autres analogies, pourraient être mis en évidence, quant aux origines de la mélodie. H. Delacroix s'est efforcé par exemple de montrer les affinités de la musique telle que nous l'entendons avec ce qu'il appelle « *la musique corporelle* » :

« *C'est bien d'un tel ensemble où prédomine le rythme collectif, scandant la musique corporelle, les inflexions de la voix, la sonnaille des bâtonnets et*

---

(12) SPENCER, *Origine et Fonction de la Musique.*

(13) Henri DELACROIX, *Les Sentiments Esthétiques et l'Art* (in DUMAS, *Nouveau Traité de Psychologie* (T. VI, p. 289). — L'exemple des *frottole* (musique italienne au XVe siècle) pourrait permettre d'appuyer cette dernière assertion. On a longtemps considéré ces chansons profanes de caractère populaire comme purement vocales et constituées par une voix principale accompagnée de trois autres voix. Mais le mouvement et l'étendue des voix secondaires ne laissaient pas d'étonner les musicographes. Guido Gasperini (in LAVIGNAC, *Encyclopédie de la Musique* 1re partie II, p. 632) a émis l'hypothèse fort vraisemblable d'une mélodie écrite pour voix seule avec accompagnement d'un instrument polyphone, la position de la main qui joue, justifiant le mouvement des parties d'accompagnement et le son grêle des instruments d'alors expliquant la possibilité du débordement de la voix principale par les voix secondaires sans en diminuer la prépondérance.

(14) STUMPF, *Zeitschrift für Psychologie* (1924, T. 94-32), cité par H. Delacroix (in DUMAS, *Nouveau Traité Psychologie*, T. VI, p. 289).

*des anneaux qui bruissent autour du corps et le bruit des instruments primitifs, que s'est dégagée la musique proprement dite, orientée vers la libération de la voix, le perfectionnement technique et la division des instruments.*

» *Et le rythme de la danse joue un rôle considérable au cours de l'histoire de la musique. Dégagées du décor chorégraphique, les Suites ont hérité de l'expression qui s'attachait aux danses qu'elles accompagnaient d'abord. L'allegro a hérité de l'allemande; l'adagio, de la sarabande ou de la courante; le vivace ou le presto, de la gigue.*

» *La musique garde toujours quelque chose de la danse. Un grand musicien a dit : « Une mélodie, c'est une voix qui danse »* [15] ».

Bien que la musique semble à H. Delacroix un élément presque inséparable de la danse, il essaiera cependant de marquer ce point de vue d'un sceau particulier qui ménage tout de même à la musique une place à part dans cette dépendance [16].

## III

Toutes ces tentatives plus ou moins heureuses pour dégager la mélodie de ses origines complexes et souvent confuses, et lui assurer, en dépit d'affinités au moins apparemment réelles, une autonomie relative, ne sont intéressantes pour l'esthéticien qu'en ce qu'elles permettent de distinguer par leur confrontation un certain nombre d'éléments tels que : la succession, la continuité (ou la discontinuté), le rythme, l'inflexion, l'accent, l'harmonie sous-entendue ou réelle, etc...

Mais comme la plupart de ces éléments n'appartiennent pas en propre à la mélodie, comme nous venons de les trouver mêlés à des éléments étrangers à la véritable nature de la mélodie, il convient de ne retenir que ceux indispensables à sa constitution et d'en préciser au moins la fonction nouvelle dans l'ensemble nouveau auquel ils vont se trouver intégrés.

C'est pourquoi procédant ici selon l'esprit de la psychologie classique, c'est-à-dire par analyse et synthèse, nous en étudierons la nature propre et individuelle, nous réservant d'examiner ultérieurement si la somme ou la synthèse sont à l'image du tout.

Cependant les termes que nous venons de jeter ainsi dans la mêlée des définitions, n'ont pas toujours un sens rigoureux et précis. Les auteurs que nous avons cités les emploient avec un sens différent selon les usages de leur temps, leurs préférences personnelles ou les exigences de leurs systèmes philo-

---

(15) H. Delacroix, *ib.* T. VI, p. 287.

(16) H. Delacroix, *Psychologie de l'Art* (p. 238-251).

sophiques (auxquels est souvent attachée une terminologie spéciale). Tel est le cas du mot *mélodie* et c'est pourquoi il nous faut préciser maintenant dans quel sens nous l'entendrons désormais dans les pages qui vont suivre.

On attache généralement deux sens principaux au mot mélodie : 1° La mélodie considérée comme l'élément horizontal de la musique par opposition à l'élément vertical qui est l'harmonie; 2° La mélodie en tant que genre (vocal ou instrumental) apparenté à l'*air*, forme de la mélodie accompagnée. En réalité cette deuxième signification n'est qu'un cas particulier de la première; signification restreinte qui laisse de côté la polyphonie, le contrepoint à plusieurs parties et la mélodie qu'on peut percevoir dans tout enchaînement harmonique. C'est pourquoi nous adopterons ce terme dans sa première acception et son sens le plus large.

Toutefois la conception analytique de la mélodie nous conduit à examiner ses éléments les plus simples et les plus essentiels; nous partirons donc de la mélodie simple (non accompagnée), toute somme ou synthèse de semblables mélodies ne pouvant mettre en jeu qu'un nombre plus ou moins grand des éléments constitutifs considérés ici.

---

## CHAPITRE II

---

# Les éléments de la Mélodie

La plupart des ouvrages théoriques (techniques ou philosophiques) s'accordent à quelques nuances près pour reconnaître dans la mélodie quatre éléments fondamentaux, le Rythme, la Tonalité, la Modalité et la Ligne Mélodique.

## I

## LE RYTHME

« *Au commencement était le rythme* », a dit Hans de Bülow dans une formule célèbre que M. E. Buchet rappelle au début de son livre : *Connaissance de la Musique*. Et c'est pourquoi M. Buchet commence son ouvrage par une étude sur le rythme; mais il ne voit dans le rythme qu'une base commune à tous les arts, un principe d'unité, et le moyen pour le musicien (comme pour tout autre artiste) « *d'atteindre le but de révélation qu'il poursuit plus ou moins consciemment* »[17]. Ailleurs dans une métaphore ayant trait aux « *peintures musicales* », il parlera du « *dessin du rythme et de la mélodie* »[18] désignant ainsi implicitement comme essentiels deux des éléments que nous avons retenus.

A la vérité, le rythme n'est pas un élément spécifique à la mélodie. Nous le retrouvons sous des formes variées et à des degrés divers dans toute la musique et les autres arts, aussi bien que dans le langage et dans les manifestations de la vie (même dans ce qu'elles ont de spécialement organique). « *Il est usuel, depuis Aristote,* remarque M. Ch. Lalo[19] (qui cite à cet égard Mersenne et Durutte) *de faire dépendre tout rythme chez l'homme des mouvements rythmiques du cœur* ». Origine dont s'est souvenu le Dr Grelle qu'un hebdomadaire illustré[20] nous montre un stéthoscope dans la main droite s'ins-

---

(17) E. BUCHET, *Connaissance de la Musique* (p. 29).
(18) *Ib.*, p. 45.
(19) Ch. LALO, ouvrage cité (p. 8, note 1).
(20) *La Semaine* (13 fév. 1941).

pirant du rythme cardiaque d'une de ses clientes pour composer au piano, de la main gauche, des chansons.

D'une manière générale, on pourrait dire que « *le Rythme est la résultante de rapports entre des phénomènes de vitesse, des phénomènes de durée, des phénomènes d'intensité et des phénomènes de cohésion* »[21] ce qui, transporté dans la musique, y ferait apparaître : « *le jeu mesuré des mouvements : adagio, andante, allegro, etc..., avec leurs variations progressives: accelerando, rallentendo, etc..., celui des valeurs : rondes, blanches, noires, croches, pauses, demi-pauses, soupirs, demi-soupirs, etc..., les accents : temps forts et accents pathétiques et les nuances subites : forte, piano, mezzo-forte, etc..., ou progressives : crescendo, decrescendo, diminuendo, moriendo, etc..., et enfin les staccatos et les legatos, les piqués, les lourés, les tenutos, et pour les pianistes, le jeu subtil de la pédale. Tout cela c'est le rythme* »[22].

Elément non spécifique soit, mais élément essentiel dès qu'on envisage la mélodie sous l'angle de la psychologie, puisqu'il introduit la notion de durée et de temps. « *Le Rythme c'est l'accentuation, la distinction des fortes et des faibles, des longues et des brèves; donc l'organisation du temps musical* »[23] précise Henri Delacroix qui voit dans cette accentuation la condition première du pouvoir affectif de la musique : « *Le Rythme importe dans la musique la vie même des mouvements et des sentiments dont il scande le cours* »[24] et qui complète ainsi sa pensée quelques pages plus loin : « *Le retour des temps forts aboutit à un certain ordre, à la mesure;* [...] *la position des temps forts coïncide avec certaines élévations du sentiment ou certaines accentuations logiques. Ainsi le pouvoir du rythme, c'est la supériorité du temps ordonné, la victoire de l'ordre sur le désordre; ordre qui économisant notre effort et enchaînant notre attention nous rend dociles et prêts à sympathiser; envahis par le cours rythmé du temps, nous subissons ses élévations et ses abaissements, et les sentiments qu'il schématise pénètrent en nous* »[25]. Ce pouvoir affectif est encore renforcé par l'agogique, c'est-à-dire par « *les modifications apportées au mouvement rythmique : la précipitation, le ralentissement, les interruptions régulières ou irrégulières* »[26]. Il semble toutefois qu'H. Delacroix n'ait pas absolument précisé les rôles respectifs du rythme et de la mesure qu'on a parfois tendance à confondre. Contrairement à ce qu'affirme Dauriac[27], le rythme est fonction de l'accent, il est d'ordre qualitatif, et la mesure, que

(21) Jean d'UDINE, *Qu'est-ce que la Musique ?* (p. 21).
(22) *Ibid*, p. 21.
(23) H. DELACROIX, in DUMAS, ouvrage cité, T. VI, p. 288.
(24) *Ibid.*, p. 288.
(25) *Ibid.*, p. 291.
(26) *Ibid.*, p. 291.
(27) DAURIAC, *Essai sur l'Esprit Musical* (p. 66).

Lionel Landry [28] considère avec Maurice Emmanuel [29] comme une véritable « *mise au carreau* ». est fonction de la quantité. Le temps fort de la mesure est loin de coïncider toujours avec le temps fort qu'exige un phrasé correct en fonction du rythme [30]. Vincent d'Indy en a eu conscience dans sa conception de groupes rythmiques indépendants des divisions de la mesure, comme nous le verrons plus loin.

Organisateur du temps, répartiteur de la durée, le rythme ne pouvait échapper à l'opposition bergsonienne de la durée concrète et du temps abstrait, opposition qui inspire à M. Ch. Lalo cette analogie : « *Une théorie abstraite du rythme ne suffit pas plus à en rendre raison qu'une théorie abstraite des nombres ne rend raison des lois mécaniques ou acoustiques. La preuve en est dans les menues déviations à la régularité des nombres que le sentiment concret du rythme non seulement supporte, mais exige, et qui font chez les virtuoses la supériorité d'un jeu simple et personnel sur un jeu mécanique et entièrement régulier* » [31]. Encore cette opposition est-elle plus apparente que réelle, car de quoi pourraient s'évader de tels virtuoses sinon d'un rythme abstrait postulé ? Ailleurs M. Ch. Lalo s'attache à montrer les variations historiques de l'importance et de l'intérêt du rythme : « *Si nous trouvons des systèmes dans lesquels les combinaisons de mesures diverses ont une importance capitale, comme celui des Grecs anciens et la polyrythmie des Orientaux modernes, il en est d'autres où l'intérêt du rythme semble avoir été réduit à son minimum; tels le plain-chant finissant et la polyphonie moderne commençante, avec leurs sons lents, et, en principe du moins, à peu près égaux* » [32]. Nous verrions plutôt dans ce dernier fait un amoindrissement de l'originalité rythmique, bien plus qu'une réduction de l'intérêt du rythme, surtout lorsqu'il s'agit de psalmodies où la persistance de temps égaux fait ressortir davantage la souplesse de l'inflexion terminale qu'elle prépare.

Parmi les théoriciens, c'est Vincent d'Indy qui semble avoir postulé avec le plus de force la nécessité du rythme dans la construction mélodique : « *La mélodie suppose le rythme et ne saurait exister sans lui. Il suffit que deux sons émis successivement diffèrent par une seule de leurs qualités intrinsèques (durée, intensité, acuité) pour constituer le rythme. La mélodie au contraire suppose l'émission de sons successifs, différant non plus par une seule de leurs qualités mais par toutes les trois* » [33]. Ce qui conduit Vincent d'Indy à concevoir une

---

(28) Lionel LANDRY, *La Sensibilité Musicale* (p. 32).

(29) Maurice EMMANUEL, *Histoire de la Langue Musicale* (T. II, p. 436).

(30) C'est cette coïncidence que Rousseau souhaitait sans doute lorsqu'il demandait une mesure « *précise et vivante* » à l'image de la mesure italienne ; coïncidence qui serait à la base (et en quelque sorte un des éléments) de la carrure.

(31) Ch. LALO, ouvrage cité (p. 8).

(32) *Ibid.*, (p. 7).

(33) V. d'INDY, Cours de Composition Musicale (premier livre, p. 31).

mélodie élémentaire, une cellule initiale qu'il appelle : *rythme mélodique* où sont incluses des relations de durée (agogique), d'intensité (dynamique) et d'intonation (purement mélodique). Le *groupe mélodique* est constitué par une succession de ces *rythmes mélodiques* et la suite de ces groupes détermine la *mélodie musicale :* « *La mélodie musicale est une succession de groupes mélodiques soumis à certaines lois d'accentuation, de mouvement, de repos et de tonalité* » dans lesquelles il ne faut voir qu' « *une adaptation plus large aux groupes des principes appliqués aux sons* [...], *l'accentuation* [*n'étant*] *qu'une forme de l'intensité, le mouvement et le repos,* [...] *des manifestations de la durée* [*et*] *la tonalité,* [...] *une conception plus complexe de l'intonation* » [34].

L'*accentuation*, qui a un rôle déterminant dans la rythmique mélodique diffère selon qu'il s'agit d'un rythme masculin : « *L'accent tonique se place sur le temps léger, le temps lourd n'est que la conséquence de l'accent* » — ou d'un rythme féminin : « *L'accent tonique affecte le temps lourd, de manière que la désinence féminine devient, pour ainsi dire, un rebondissement de l'accent* » [35] — le groupe suivant en cette matière les lois du rythme, et comportant (masculin ou féminin) des fractions légères ou lourdes différemment accentuées. Facteur primordial, puisque, nous dit l'auteur, « *un simple changement d'accentuation modifie à la fois le sens rythmique et la signification musicale* » [36] et Vincent d'Indy distingue, comme pour le langage, à côté de l'accent tonique, un accent expressif qui doit toujours l'emporter en intensité sur l'autre.

Notre définition du rythme (en raison peut être de sa complexité) n'est, à vrai dire, apte à nous satisfaire pleinement. Mais l'insuffisance et l'imperfection de la plupart d'entre elles ne peuvent empêcher qu'elles coïncident au moins sur un point : celui de la répartition et de l'ordonnance de temps dans la mélodie ainsi que sur le sentiment de l'ordre, de la régularité et de la cadence qui en découlent. C'est là un des points essentiels qu'il convient de retenir [37].

---

(34) *Ibid.* (p. 32).
(35) *Ibid.* (p. 32).
(36) *Ibid.* (p. 33). (Cf. les deux exemples donnés par V. d'Indy, p. 34, à l'appui de cette assertion).
(37) « *Le Rythme est un système de temps ou d'espace suivant quelque ordre* assemblés. » (H. DELACROIX, *Psychologie de l'art*, p. 255).

## II

## LA TONALITE

Si le rythme est à la base de toute mélodie, le principe de tonalité n'est pas de moindre importance dans sa constitution. « *L'essentiel, pour que la série des sons successifs soit vraiment une mélodie, c'est que le musicien maintienne à la fois dans sa phrase sonore, l'unité de mouvement en employant des rythmes de même caractère, dérivés étroitement les uns des autres, et l'unité de couleur, provenant d'un parti-pris tonal précis et constant* »[38], écrit Jean d'Udine.

Qu'est-ce donc que la tonalité ? Ce terme, inventé par Fétis, désigne la signification particulière que prennent les notes de la mélodie, grâce aux rapports dans lesquels elles se trouvent avec une note principale appelée Tonique. Poursuivant son idée des groupes mélodiques, Vincent d'Indy la définit ainsi : « *La Tonalité est le rapport des sons et des groupes constitutifs de la mélodie à un son qu'on nomme tonique* [...]. *Tant que chacun des sons ou des groupes d'une même mélodie reste en rapport avec la même tonique, il occupe relativement à elle le même rang; c'est-à-dire la même fonction (dominante, médiante, etc...), et la tonalité demeure constante. Si, au contraire, la fonction des mêmes sons ou groupes vient à être modifiée, la tonalité varie, il y a modulation* »[39]. Définition qu'il élargit d'ailleurs (la notion de tonalité mélodique n'étant qu'un cas particulier de la notion générale de tonalité en musique) en ces termes : « *La Tonalité peut être définie : l'ensemble des phénomènes musicaux que l'entendement humain peut apprécier par comparaison directe avec un phénomène constant — la Tonique — pris comme terme invariable de comparaison* »[40]. Notion qui implique la perception d'un rapport dont l'évidence n'apparait pas toujours clairement par le fait que la tonique ou la note principale peut n'avoir qu'un caractère fugitif ou sous-entendu, voire même ambigu[41]. Il en résulte une extrême diversité dans le caractère des modulations possibles, lesquelles peuvent aller de l'abandon le plus insensible à la transition la plus franche, ce qui explique, en quelque sorte, le pouvoir expressif qu'on leur attribue généralement[42].

---

(38) Jean d'UDINE, ouvrage cité (p. 27).

(39) V. d'INDY, ouvrage cité (p. 40).

(40) V. d'INDY, *ibid.* (p. 108).

(41) C'est le cas de certaines mélodies accompagnées où la bitonalité permet des modulations hardies et d'autant plus expressives qu'elles sont inattendues. On en trouverait des exemples frappants dans les mélodies de G. Fauré.

(42) V. d'Indy était à cet égard très formel : « *La modulation doit toujours être motivée par une raison expressive.* » (*Ib.*, p. 40).

On a l'habitude d'interpréter le plus souvent les phénomènes de cadence et de modulation (en raison de notre conception moderne de la tonalité) dans un sens exclusivement harmonique. Or c'est là ue erreur dont, parmi tant d'autres, V. d'Indy a fait justice : « *Il ne faut pas oublier,* dit-il, *que la notion de tonalité est très antérieure à toute espèce d'harmonie: dans toute la musique de l'époque rythmo-monodique, le principe de tonalité se manifeste, mais sous une forme exclusivement mélodique, avec ses véritables cadences et modulations, purement mélodiques, elles aussi. On y distingue nettement la modulation dominante et la modulation médiane. Ce sont peut-être les seules qu'on rencontre avant le* XVI^e^ *siècle, mais, il n'en faut pas davantage pour prouver que le rôle de l'harmonie, encore que très important dans la modulation, n'y est nullement nécessaire* » [43].

***

TONALITÉ et RYTHME ont été fréquemment tenus pour les seuls éléments fondamentaux de la mélodie. Tel est l'avis de Schelling et de Schopenhauer. Pour le premier, Modulation et Rythme sont les éléments constitutifs de la mélodie et même de toute musique. « *La musique est la forme de l'Art qui symbolise, dans sa pureté, l'unité réelle* (V. 491). « *La musique* [...] *comprend nécessairement toutes les unités* ». *Le rythme représente l'unité réelle* (V. 492) ; *il porte à une puissance supérieure le mouvement initial de pénétration en introduisant la variété dans son uniformité* (Ibid.). *Il est l'âme même de la musique « la musique dans la musique »* (V. 494). *Pris absolument, il comprend aussi la seconde unité ou modulation qui représente les différences qualitatives des sonorités; celle-ci constitue le pittoresque musical qui ne doit rien avoir d'ailleurs de descriptif, comme c'est le cas chez Haydn* (V. 496) » [44].

Pour le second « *la mélodie est formée de deux éléments, l'un rythmique et l'autre harmonique; on peut les appeler aussi l'élément quantitatif et l'élément qualitatif* — [...] —. *L'élément rythmique est le plus essentiel, car à lui seul et sans le secours de l'autre, il suffit à figurer une sorte de mélodie : c'est le cas par exemple pour le tambour; mais la mélodie a besoin des deux* » [45].

Tel est également l'avis de M. Ch. Lalo relativement à l'importance du rythme et de la tonalité : « *Une collection de sons en forme d'échelle diatonique, sans accents de tonalité ni de rythme, ne relèverait pas encore de la musique, mais seulement d'une acoustique pseudo-musicale, pré-musicale, si*

(43) V. D'INDY, *ib.* (p. 41).

(44) GIBELIN, *L'Esthétique de Schelling d'après « la Philosophie de l'Art »* (p. 30-31).

(45) SCHOPENHAUER, *Le Monde comme Volonté et comme Représentation* (Suppléments au 3^e^ livre, T. III, p. 263).

*l'on peut dire* » [46]. Importance, mais non : caractère exclusif et dominateur, dans la conception polyharmonique de l'art selon M. Lalo, aussi bien que dans l'esprit d'H. Delacroix lorsqu'il déclare : « *Le Rythme n'est qu'un des éléments générateurs de la musique. Malgré Wallaschek il est impossible d'en déduire les intervalles sonores qui, au même titre que lui, constituent la musique* » [47], reconnaissant ainsi l'existence d'autres facteurs, parmi lesquels : la *modalité* dont nous allons essayer de préciser maintenant les données.

## III

## LA MODALITE

Qu'est-ce que le *mode ?* « *Le mode*, nous dit M. P. Locard, *est la manière d'être d'un ton, la façon dont il est constitué, d'après la disposition des intervalles dont la gamme est formée, disposition qui le caractérise d'une façon souveraine et immuable* » [48]. Définition exacte, eu égard à notre conception moderne de la tonalité (qui n'admet que deux modes : le majeur et le mineur), mais à laquelle nous préférerions celle de Maurice Emmanuel qui fait mieux valoir la généralité de cette notion, étendue aux conceptions modales de l'antiquité ainsi qu'aux modes nouveaux de la musique contemporaine : « Mode : *Manière d'être de l'échelle diatonique, caractérisée par la place des demi-tons* » [49].

L'intervalle est donc un élément essentiel du mode, comme il est d'ailleurs « *la donnée élémentaire la plus spécifique de l'art musical* » [50] aussi bien sous sa forme successive que sous sa forme simultanée. Toutefois l'intervalle qui sépare deux sons n'est pas rigoureusement immuable et accuse une légère variation selon qu'il s'agit de sons successifs ou simultanés. Il y aurait des intervalles spécifiques à la mélodie et des intervalles spécifiques à l'harmonie; considération qui entraîne une modification de l'intonation en même temps qu'elle propose l'existence d'un style mélodique et d'un style harmonique [51]. En outre la gamme tempérée de notre système impose dans la perception des intervalles, d'autres variations que nous tenterons d'interpréter plus loin mais qu'il faut déjà signaler ici.

Enfin la vertu attractive (en raison de leur fonction tonale) de certaines

(46) Ch. LALO, ouvrage cité. Préface de la 2e édition (XI).
(47) H. DELACROIX, in DUMAS, ouvrage cité, T. VI (p. 288).
(48) P. LOCARD, art. *Mode* in *Larousse du XXe siècle* (T. 4, p. 911).
(49) M. EMMANUEL, *Histoire de la Langue Musicale* (T. II, p. 655).
(50) Ch. LALO, ouvrage cité. Préface de la 2e édition (p. XI).
(51) Cf. Ch. LALO, ouvrage cité (p. 191-196).

notes, tend à modifier l'intervalle qui les sépare d'autres notes dites de repos. La réalisation vocale ou instrumentale par exemple de l'intervalle « *sensible-tonique* », qui n'est presque jamais exempte d'un certain « *portamento* », nous en instruit empiriquement. Cette tendance à la mobilité, même confusément perçue, est vraisemblablement à l'origine du sentiment que nous avons d'un « mouvement » de la mélodie; mouvement que la modulation à la dominante et le retour à la tonique rendent plus sensibles encore par l'augmentation qu'elles supposent de ce pouvoir attractif. Elle n'est pas exclue du sentiment de continuité réelle que nous éprouvons à l'audition d'une mélodie en dépit de la discontinuité apparente qu'elle nous offre.

Elle est à la base de ce « *chant intérieur* » qui accompagne selon M. Ch. Lalo toute perception d'un ensemble successif : « *Le Mouvement Mélodique n'est pas seulement une métaphore : il exprime une tendance réelle, tendance à sortir d'une situation définie pour aller à un but défini. En dehors de ce processus, il n'y a pas de suite ou de sens mélodique possible* » [52].

## IV

## LA LIGNE MELODIQUE

Dans le domaine de la tonalité, notre perception nous donne la notion d'un rapport fixe des sons constitutifs de la mélodie à une tonique, de même qu'elle nous propose, dans le domaine de la modalité, celle d'un rapport variable des sons entre eux, accusant une tendance au retour vers la tonique. Principe dualiste qui oppose le repos et la fixité à la mobilité et au mouvement, et qui conditionne, avec le rythme, l'existence et la nature de la phrase mélodique [53].

C'est précisément parce que Vincent d'Indy considérait la musique comme un art de *mouvement* et de *succession* qu'il voyait dans la mélodie l'essentiel de la musique, l'harmonie n'étant à ses yeux que « *l'émission simultanée de plusieurs mélodies différentes* » et l'accord : « *l'effet d'un arrêt dans le mouvement des parties mélodiques* » [54].

---

(52) Ch. LALO, *ibid.* (p. 211).

(53) Dualité que l'école Hégelienne ne pouvait manquer de transporter dans son système pour proposer une synthèse conciliatrice de ses deux termes opposés. Cf. M. Ch. LALO, ouvrage cité (p. 160) : « *Pour* [*Engel*], *c'est la quinte qui est, non la première des dissonances, comme pourrait ou devrait dire Euler, mais, en un sens tout autre que numérique, la première des oppositions : l'opposition essentielle à la tonique, où l'esprit a pour fonction de revenir après s'en être le plus éloigné. Et, de même que la dominante s'oppose, de même la médiante, assez heureusement nommée, a pour fonction de concilier ces deux éléments antagonistes de toute musique, et sert de transition entre eux. Comme toute réalité au monde, la réalité musicale est triple.* »

(54) V. d'INDY, *Cours de Composition Musicale* (livre premier, p. 91).

Le principe du mouvement apparait, selon sa théorie, dans *la période* ou portion du mouvement mélodique défini comme une suite ininterrompue des groupes mélodiques dont nous avons parlé [55]. La fin de la période est marquée par un arrêt momentané que caractérise la *demi-cadence* ou *cadence suspensive*, l'arrêt définitif et l'état de repos n'apparaissant que dans la dernière *période* d'une *phrase*. Et c'est encore un principe dualiste que nous retrouvons à l'intérieur de la période dans les coïncidences ou alternances des accents toniques et expressifs des groupes, de même que dans l'opposition des groupes masculins et féminins.

Mais tout mouvement quel qu'il soit suppose un effort qui appelle la détente et nécessite le repos. La *phrase mélodique* n'est autre qu' « *une succession de périodes mélodiques séparées par des repos provisoires* », le repos définitif n'intervenant qu'en son point terminal caractérisé par une cadence conclusive. Comme les *groupes mélodiques*, la *phrase mélodique* comporte des périodes fortes et faibles dont l'agencement dans la succession peut prendre de multiples aspects contribuant à donner à l'ensemble sa forme particulière. Les corrélations de symétrie qui existent entre les périodes et les cadences concourrent à l'équilibre de la phrase et le retour d'une même « *formule mélodique de cadence* (*soit sur des degrés différents, soit sur les mêmes*), *à la fin de deux périodes correspondantes* » peut nous donner l'impression d'une véritable « *rime musicale* » [56] avec tout ce que comporte cette analogie, constante chez V. d'Indy, entre ce qu'il appelle le *discours musical* et la parole. Rimes régulières ou alternées, en concordance ou en opposition, c'est-à-dire constance du principe dualiste que nous signalions plus haut; analogies ou contrastes, toutes thèses et antithèses qui trouvent leur synthèse dans le *devenir* de la mélodie [57].

Ce devenir est inclus dans le sentiment de continuité dont nous avons parlé et dont Riemann faisait le principe de la mélodie, peut-être d'ailleurs moins par souci de la vérité que par le besoin, fût-il inconscient, de réserver la discontinuité à l'*harmonie* qui est le fondement de son système.

C'est d'une telle continuité que procède l'idée d'une « *ligne* » mélodique par analogie avec la continuité de la ligne du dessin [58]. « *La musique, c'est l'art linéaire du temps* » a dit Schelling qui voyait dans la mélodie (et non dans l'harmonie) l'essence de la musique. Idée qui nous introduirait à une conception spatiale de la musique dont la courbe de notation serait le graphique ou la représentation concrète.

---

(55) Voir plus haut, page 24.
(56) V. d'INDY. Ouvrage cité, I (p. 36 à 40).
(57) *Devenir* accentué par les procédés du *développement thématique* et de la *variation amplificatrice*.
(58) « *L'arabesque sonore* », disait Hanslick (*Du Beau dans la Musique*).

CHAPITRE III

---

# Valeur de la conception analytique de la Mélodie

Pour dégager les caractères propres à chacun des éléments que nous venons de définir, nous avons dû procéder par une série d'abstractions successives à partir du tout que représente la mélodie dans son unité fondamentale. Une telle méthode met en évidence ce que leur présence a de nécessaire mais non ce qu'elle a de suffisant.

Il y a donc lieu de confronter d'abord les résultats obtenus par l'analyse et de considérer ces éléments dans leurs rapports réciproques comme dans leurs rapports avec la mélodie toute entière; de voir ensuite si leur somme ou leur synthèse est adéquate au tout; d'en déduire enfin, au cas où l'inadéquation serait démontrée, ce que la mélodie comporte en plus ou en moins de ses éléments essentiels, ce plus ou ce moins étant, précisément dans ce cas, spécifique au genre qui nous occupe.

De même qu'un son n'existe jamais dans notre pensée à l'état pur, mais en fonction d'autres sons réels ou sous-entendus qui en modifient la nature et la qualité, de même le rythme, la tonalité, les intervalles et la ligne se trouvent différemment affectés et différemment perçus par leur contiguité dans la phrase mélodique.

Deux rythmes abstraitement identiques s'organisent de façon différente dans le champ de notre perception en raison de la grandeur des intervalles ou du choix de la tonalité. La tonalité est elle-même d'autant moins sensible que le rythme est trop rapide ou trop lent; l'agogique modifie le sentiment que nous avons de la tonalité, laquelle exige pour être clairement perçue des points de repères convenablement répartis dans le temps, donc certaines conditions rythmiques. Il en est de même pour les intervalles qu'un trop grand espacement ou un rapprochement excessif (donnant l'impression du glissando) rendrait difficilement ou tout au moins différemment perceptibles.

Tonalité et modalité offrent d'identiques variations réciproques, l'intonation réelle n'étant dans la pratique qu'un compromis entre les deux intonations définies plus haut [59], compromis dont l'orientation varie selon que le style harmonique prend le pas sur le style mélodique ou vice versa.

---

(59) Voir plus haut, page 27.

La gamme tempérée nous offre un exemple typique de la grandeur variable que peuvent prendre ses divers intervalles, par les rectifications inconscientes auxquelles ils se prêtent de la part des interprètes; c'est que l'intervalle réel, tel que nous l'entendons, est bien différent de l'intervalle théorique et n'existe que perçu dans un ton donné ou sous-entendu. Nous ne percevons jamais un intervalle à l'état absolu. Quant à la ligne mélodique, elle n'est pas seulement fonction du rythme, de la tonalité et de la modalité, mais elle réagit sur eux et nous en donne une notion différente selon son éploiement, sa rigueur ou son abandon.

Il semble donc difficile d'envisager isolément, abstraitement, tels que l'analyse nous les donne : le rythme, la tonalité, la modalité et la ligne mélodique. Chacun de ces éléments n'a d'existence réelle qu'en fonction de la co-existence des autres; il n'est perçu qu'en raison directe du rapport qui le lie à eux et le détermine. C'est donc, bien plus que d'une somme ou d'une synthèse, d'un système de relations et de rapports internes que dépendrait la mélodie.

La mélodie considérée en elle-même comme une entité, présente un aspect particulier, individuel dont ne rendent pas compte les éléments assemblés et qui ne reproduit jamais identiquement leurs caractères isolés.

L'analyse d'une mélodie insiste sur la nature des sons constitutifs, les uns étant réels [comme appartenant aux accords de l'harmonie exprimée (dans le cas de la mélodie accompagnée) ou virtuelle [60] (monodie)], les autres n'étant que des notes de passage ou des ornements mélodiques. Or ce sont précisément ces notes non qualifiées de « *réelles* », présentées même comme accessoires, qui caractérisent peut-être le plus nettement la mélodie et lui confèrent une individualité. On s'en rend compte aisément lorsqu'on confronte les versions originales des pièces de clavecin de Couperin ou de Rameau avec la plupart des éditions populaires où les agréments ont disparu. L'ornement comme la note de passage n'ont pas un caractère accessoire ou superflu dans la mélodie, mais un caractère essentiel, puisque leur suppression rend l'œuvre initiale méconnaissable.

Ce caractère *total* apparaît plus nettement encore lorsque la mélodie entre en contact avec d'autres mélodies, comme dans la polyphonie vocale, où chacune des voix conserve une individualité propre dans l'ensemble. Individualité, mais non indépendance, car sa physionomie n'est pas absolument identique à ce qu'elle serait, envisagée isolément.

Enfin cette analyse ne nous renseigne nullement sur les possibilités expressives de la musique. Nous entendons bien que l'expression n'est pas un fait

---

(60) Cf. Jean Beck, *La Musique des Troubadours* : « *Dès que l'art mélodique a conscience du rythme et de la tonalité, il renferme virtuellement la substance de l'harmonie.* » P. 62.

inhérent à la nature de la mélodie, mais un phénomène d'interprétation purement subjectif. Encore suppose-t-il certaines conditions déterminées, un certain « état » de la mélodie apte à recueillir le sentiment qui va la féconder et faire naître l'expression [61]. Or si la mélodie est bien un tout ainsi que nous l'avons montré, l'analyse ne peut en cette matière nous être d'aucun secours. Analyser une mélodie, c'est la détruire. Analyser ses éléments, c'est leur donner une vie propre qu'ils n'ont pas et les rendre inaptes à servir de fondement à une esthétique psychologique de la mélodie, esthétique qui ne peut partir que de la mélodie elle-même, de la mélodie perçue et non de faits qui rendent imparfaitement pour ne pas dire faussement compte de sa nature concrète et totale.

Car ce qui importe à l'esthéticien c'est précisément ce qui fait de la mélodie une forme qu'on ne peut casser, une forme où rien ne peut se remplacer ni se détruire sans la modifier. C'est cette forme que nous allons essayer d'établir.

---

(61) Cf. H. DELACROIX, *Psychologie de l'Art : « pas de coupes rythmiques pleinement expressives par elles-mêmes... C'est au moment où un sentiment s'y dépose, que l'expression apparaît. »*

DEUXIÈME PARTIE

---

# Conception Structurale de la Mélodie

## CHAPITRE PREMIER

---

# La Mélodie considérée comme suprastructure

I

En refusant à la musique toute possibilité de représentation quelconque, et en mettant, dans sa théorie, l'accent sur la forme et le dynamisme musicaux, Hanslick a certes contribué à ramener la musique sur un terrain plus spécifique qu'auparavant.

Son « *arabesque sonore* », pour imparfaite qu'elle soit, donne déjà de la mélodie une idée formelle et fait pressentir une évolution vers une musique plus « *pure* » délivrée des attributs qui nous cachaient sa véritable nature.

Mais dès que le mot « *forme* » entre en jeu, on est en droit de se demander : de quelle forme s'agit-il ? S'agit-il d'une forme à priori, d'une forme abstraite ou d'une forme concrète ? En ce qui concerne la musique toutes les acceptions du terme sont possibles; il ne s'agit que d'une question de choix et de définition.

Pour M. Et. Souriau « *c'est dans le monde sensible que nous trouvons les formes, car c'est là qu'elles sont en acte* »[62]. M. Et. Souriau envisage chaque forme dans son essence et sa réalité absolue. Chaque forme est un monde isolé, un élément indivisible en tant que forme; mais les formes n'existent pas seulement dans l'espace, il y a des formes qui se déroulent dans le temps et c'est précisément le cas de la mélodie qui entre dans la catégorie de ce que M. Et. Souriau appelle les *formes successives*.

C'est dans l'étude des formes que résiderait l'intérêt esthétique. Mais une telle conception s'occupe peu du rapport des formes entre elles puisque chaque forme est un monde à part, bien à lui. Or nous avons vu l'intérêt que présente au point de vue esthétique l'appréhension de rapports lorsqu'il s'agit de formes.

H. Delacroix en ferait mieux sentir la présence lorsqu'il écrit : « *Une phrase n'est qu'une succession de périodes mélodiques séparées par des repos provisoires. C'est une forme temporelle qui a pour base de construction : la tonalité. Construire des formes sonores en mouvement, telle est donc la première tâche de la musique. Il y a une logique musicale. L'Art musical est une*

---

(62) Et. Souriau, *L'Avenir de l'Esthétique* (p. 393).

*architecture sonore et expressive. La forme est le discours musical, la construction d'ensembles qui se tiennent et se suffisent. « Une symphonie, une architecture a une structure interne, est un tout organique de rapports »* [63] *... »*[64].

Lipps avait dit : « *Jamais personne n'a entendu une mélodie; on perçoit chaque son, et on rétablit la synthèse de la mélodie, qui est la synthèse du son entendu avec les précédents et même avec les suivants* » [65]. A quoi H. Delacroix ajoute : « *Il y a dans un son l'appel à tous les sons* [...]. *Il n'y a pas d'abord une perception de données élémentaires, puis mise en forme de ces données,* [...] *on voit d'emblée toute la figure.* [...] *Analyser les éléments de cette forme, c'est les percevoir selon une autre forme* » [66]. Conception totalitaire de la Forme qui, rapprochée de celle qui veut que tout art soit une « *fabrication* », pourrait suggérer l'idée de *technique*, mais qui tient compte de l'existence de formes élémentaires étroitement liées entre elles comme au tout. Cependant nous aimerions mieux substituer à la notion de « *Totalité* » celle de « *Complexité* » qui fait ressortir davantage le caractère organique de l'ensemble et l'articulation possible de ses parties.

Quant au mot *forme*, c'est dans le sens où l'entend la *Gestalt Théorie* (Psychologie de la Forme) que nous l'entendrons également ici, lui préférant toutefois pour éviter toute confusion, lorsqu'il s'agira de la mélodie, celui de *structure*.

Si la mélodie présente les qualités d'une telle *forme*, nous pourrons donc la considérer comme une structure de structures élémentaires ou, si l'on préfère, comme une supra-structure [67].

## II

La *Gestalt Théorie* considère les faits psychiques comme des formes, c'est-à-dire comme des « *unités organiques qui s'individualisent et se limitent dans le champ spatial et temporel de perception ou de représentation* » [68] et reconnait l'existence de formes physiques analogues et correspondantes.

---

(63) HILDEBRAND : *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (cité par H. Delacroix).

(64) H. DELACROIX : in DUMAS, ouvrage cité, T. VI, p. 292.

(65) Th. LIPPS : *L'Esthétique, psychologie du Beau et de l'Art.*

(66) H. DELACROIX : *La Psychologie de l'Art* (p. 286).

(67) Cf. à cet égard : Ch. LALO, *Eléments d'une Esthétique Musicale Scientifique* (Préface de la 2e édition, VIII-IX).

(68) P. GUILLAUME : *La Psychologie de la Forme* (p. 21).

Les formes ont pour qualités :

1° d'être transposables; ,

2° de pouvoir présenter une articulation intérieure des parties qui constituent des formes de second ordre, étant entendu qu' « *une partie dans un tout est autre chose que cette partie isolée ou dans un autre tout* »[69].

Or telles sont bien les propriétés de la mélodie qu'on peut transposer dans un autre ton sans qu'elle prenne pour cela un aspect différent; au point que la plupart des auditeurs ne s'aperçoivent pas toujours de la transposition.

Quant à l'articulation intérieure, elle correspond assez bien à la nécessité qui nous était apparue de regarder les éléments comme des structures secondaires, liées par des rapports mutuels et conçues en fonction du tout.

Nous sommes donc fondés à considérer la mélodie comme une suprastructure de structures élémentaires et à étudier ces structures d'un point de vue qui puisse servir à jeter les bases d'une esthétique de la mélodie.

---

(69) P. GUILLAUME, *ibid.* (p. 21).

CHAPITRE II

---

# Les structures

## I

## LA SUPRA-STRUCTURE MONODIQUE

Nous envisagerons d'abord la mélodie simple (c'est-à-dire non accompagnée) ou monodie, en spécifiant toutefois que cette monodie est prise en tant que telle, indépendamment du caractère vocal ou instrumental qu'elle peut revêtir, et nous distinguerons parmi les structures élémentaires qui la composent : les *structures fondamentales* (données objectives de la mélodie) et les *structures de suggestion* (données subjectives).

### A. — Les structures fondamentales

Ce sont : le rythme, la tonalité, la modalité, la ligne et les qualités du son.

1. Structure rythmique. — Vincent d'Indy semble avoir pressenti l'importance de cette structure lorsqu'il construisait sa phrase mélodique à partir de « *groupes rythmiques* ». Ce n'est pas au rythme abstrait qu'il pensait alors, mais à un rythme concret ayant une physionomie particulière dans le temps et dans l'espace, caractérisé par des accents toniques ou expressifs. Son articulation de la phrase mélodique supposait même une symétrie, un rythme entre les groupes initiaux comme entre les périodes composées de groupes. Bien qu'il ne l'ait pas formulé expressément et que sa conception de la musique reste en définitive analytique, V. d'Indy a implicitement eu l'idée d'une structure où le rythme jouerait un rôle prépondérant. Il a eu surtout l'idée d'une autonomie du rythme par rapport à la mesure avec laquelle il ne coïncide pas nécessairement. Il nous a donc montré le rythme, non comme une répartition de la durée susceptible d'entrer dans les formes de divisions arbitraires et à priori du temps, que représente la mesure, mais comme quelque chose de plus spécifique et de plus inhérent à la nature propre de la mélodie.

M. Et. Souriau aurait une conception plus ferme (et plus proche de la nôtre) du rythme qu'il considère comme un des trois éléments architectoniques

de la musique : « *Le Rythme est l'ordonnance successive d'éléments qualitativement différenciés, en série linéaire et indépendamment de toute inflexion. C'est l'architectonique unidimensionnelle* ». Il le considère jusqu'à un certain point comme « *primitif en musique, en ce sens que les inventions musicales des primitifs peuvent consister simplement en successions ordonnées de bruit et de silence, et de bruits forts et de bruits faibles; en sorte que, quant à leur architectonique, elle est purement rythmique. Lorsqu'elles comportent des sons musicaux purs et différenciés, il ne semble pas que la grandeur des intervalles y soit mise en œuvre; ce sont seulement leurs différences qualitatives, leur affinité (donc leur contraste net) ou la complexité de leurs rapports (donc leur opposition peu tranchante) qui en règle l'emploi, la succession, l'entrelacement, l'alternance ou la récurrence* » [70].

Le rythme est donc une structure qui peut se présenter avec un intérêt musical extrêmement variable comme l'a fait d'ailleurs remarquer M. Ch. Lalo [71].

L'idée d'une structure rythmique peut se déceler aussi dans la conception d'H. Delacroix. Selon lui, le rythme n'est pas quelque chose de passif, une sorte d'imitation des phénomènes naturels, mais une véritable synthèse mentale : « *Le temps musical s'organise par l'accentuation et la formation de groupes variés qui s'enchaînent, créant au fur et à mesure de leur importance leur valeur de durée sur la trame continue du temps homogène. Le temps musical est un temps marqué avec des inégalités et des différences.*

» *Le rythme musical, et d'une manière plus générale le rythme esthétique, nous montre ainsi l'organisation du temps, de l'espace et de la quantité par une conscience active qui construit des ensembles organisés au cœur desquels elle marque des différences. Le rythme musical construit l'ordre par l'inégalité, la modification des intervalles, le choix des accents, les coupes qui projettent les sinuosités et les courbes de la vie. Le rythme, c'est la construction du temps suivant la spontanéité de l'âme* » [72].

En réalité chaque phase du rythme est une structure spéciale. Il y a, dans une ligne mélodique, des groupements qui se forment, des fragments de mesures ou des groupes de mesures qui ont un sens. Lorsque nous pensons un mesure à quatre temps et que dans la succession des mesures à quatre temps nous en percevons une qui ne nous donne que trois temps nous éprouvons un sentiment de gêne car nous attendons le quatrième temps complémentaire. C'est donc bien d'une synthèse mentale, d'une structure mentale dirions-nous, qu'il s'agit puisque nous pouvons comprendre un rythme que nous ne battons pas mais qui existe en tant que « *forme* » dans notre esprit.

---

(70) Et. SOURIAU : *L'Avenir de l'Esthétique* (p. 170).
(71) Ch. LALO : ouvrage cité (p. 7).
(72) H. DELACROIX : in DUMAS, ouvrage cité (T. VI, p. 291).

Mais L. Landry porte plus nettement encore la question sur son véritable terrain lorsqu'il écrit : « *La figure rythmique constitue une suite de relations et non une suite de valeurs; ceci apparait quand elle se maintient pour nous semblable à elle-même, malgré les ralentissements ou les accélérations du mouvement* »[73]. C'est cette définition que nous pourrions retenir, car c'est en effet dans ce sens que nous apparaît la structure rythmique.

2. STRUCTURE TONALE. — Nous entendons par là mettre en évidence le fait qu'un son n'existe pas à l'état pur; il n'existe qu'entendu, c'est-à-dire perçu, comme faisant partie d'un ensemble tonal (relativement à une tonique) ou modal (relativement à une gamme). Il en est de même des intervalles. L'intervalle ré-fa par exemple perçu différemment selon que nous l'intégrons réellement ou par la pensée dans les structures tonales suivantes : accord parfait de si bémol majeur, accord parfait de ré mineur, accord de 7e dominante d'ut majeur. Les successions d'intervalles qui constituent la phrase mélodique subissent la même règle et sont assujetties à la même interprétation tonale en raison des fonctions tonales que leur assigne l'harmonie virtuelle de la mélodie.

On objectera que l'intervalle ré-fa n'est pas réellement identique à lui-même dans les accords que nous venons de nommer. C'est absolument exact; néanmoins lorsqu'on joue ces accords sur un piano par exemple l'intervalle reste rigoureusement identique à lui-même mais il est entendu, perçu différemment suivant la tonalité à laquelle on l'intègre. La structure tonale modifie donc l'intervalle réellement perçu qui seul entre en jeu dans la construction de la mélodie. Fait extrêmement important qui joue un rôle dans la modulation envisagée comme une succession, un rapport de structures tonales. Les compositeurs en ont souvent usé empiriquement dans un but expressif. J. Ph. Rameau, qui fut autant un homme de science qu'un artiste (et qui ne fut peut-être un artiste si grand que parce qu'il était aussi homme de science) l'avait fort bien remarqué et il nous en instruit lui-même à propos de l'effet qu'on éprouve dans la douzième mesure de la reprise de l'ENHARMONIQUE et dans la cinquième mesure de la deuxième reprise de la TRIOMPHANTE. « *Cet effet*, nous dit-il, *naît de la différence d'un quart de ton qui se trouve entre l'ut dièse et le ré bémol de la première pièce et entre le si dièse et l'ut de la deuxième : et, bien que ce quart de ton n'y ait pas effectivement lieu, puisque ut dièse et ré bémol ou si dièse et ut ne sont qu'une même note, un même son, une même touche sur le clavier, l'effet n'en est pas moins sensible par la succession inattendue des différentes modulations qui, dans leur passage, exigent nécessairement ce quart de ton.*

*» Ce n'est pas de l'intervalle en particulier que naît l'impression que nous devons en recevoir, c'est uniquement de la modulation qui le constitue*

(73) L. LANDRY : *La Sensibilité Musicale* (p. 26).

*pour ce qu'il est, ce que je ne tarderai pas à démontrer; mais en attendant demandez-vous pourquoi vous éprouvez l'effet d'une tierce mineure très agréable entre La et Ut dans le mode de La, et pourquoi vous n'éprouvez plus que l'effet d'une seconde-superflue très dure entre La et Si dièse dans le mode d'Ut dièse; lorsque cependant ces deux intervalles sont toujours formés de chaque côté des deux mê:mes touches* » [74].

Il y a donc une structure tonale qui joue un rôle dans la formation de la mélodie et la succession des intervalles : « *La mélodie n'est pas une suite de notes, un agrégat de sons. Elle est une forme, une figure. La tonalité signifie précisément que toutes les parties de la mélodie se rapportent à une note ou à un accord fondamental qui gouverne cette succession. La tonique fournit le point de repère nécessaire à l'évaluation des fonctions réciproques des notes* » [75].

3. Structure modale. — De même que tout son n'existe que perçu dans un ton, tout intervalle n'a de réalité qu'entendu comme appartenant à une gamme. Nous retrouverions ici entre les intervalles et le mode les mêmes rapports qu'entre les intervalles et le ton.

Il y faudrait ajouter toutefois, comme M. Ch. Lalo l'a démontré, que : « *le système mélodique des sons est un monde pour soi* ». Ceci résulte de l'existence déjà signalée d'intervalles mélodiques différents des intervalles harmoniques [76].

De plus lorsqu'il s'agit de modes particuliers tels que les modes anciens ou les modes nouveaux créés par les musiciens modernes tels que Maurice Emmanuel et Claude Debussy, la structure modale prend un caractère si évident qu'elle semble entrer en conflit avec notre conception actuelle de la tonalité et peut surprendre par son apparente étrangeté. C'est donc bien d'une structure qu'il s'agit en matière de modalité, et les variations qu'on peut observer dans les intervalles perçus proviennent moins de ce que l'oreille « *possède dans de certaines limites la faculté d'entendre ce qu'elle attend ou ce qu'elle suppose* » [77] que de l'impossibilité pour elle de les percevoir autrement que dans une structure tonale ou modale.

4. Structure linéaire. — La ligne mélodique n'est pas seulement une métaphore mais un fait d'ordre structural, fondé dans la réalité. Ainsi pense M. Et. Souriau : « *La mélodie proprement dite se différencie du rythme lorsque les éléments mis en œuvre ne constituent pas seulement les éléments d'une mosaïque* (l'expression est de F. Auerbach, *Tonkunst und bildende*

---

(74) J. Ph. Rameau : *Nouvelle suite de pièces de clavecin. Remarques sur les pièces de ce livre et sur les différens genres de musique.*

(75) H. Delacroix : in Dumas, ouvrage cité (T. VI, p. 293).

(76) Voir plus haut, p. 27.

(77) Ch. Lalo, ouvrage cité (p. 179).

*Kunst*, 1923), *mais définissent une nouvelle sorte d'architectonique. Celle-ci est relative à la constitution d'une gamme véritable où les éléments qualitativement différents sont rangés selon un ordre véritablement dimensionnel; tel qu'une succession de deux éléments définisse non seulement une ordonnance rythmique, mais aussi un mouvement de degré à degré, selon cette seconde dimension que constitue la gamme (dimension qui, tout comme celle du rythme mesuré, est cyclique par la périodicité d'octave).* [...] *Une musique purement mélodique constituerait une figuration linéaire à deux dimensions; en cela tout à fait comparable à une arabesque* »[78] et cette ligne a des propriétés propres; c'est à elle que pense vraisemblablement H. Delacroix lorsqu'il écrit : « *Il y a à la base de la musique, en même temps que le rythme, un système de sons fixes et transposables d'intervalles déterminés* »[79].

On pourrait déceler dans cette ligne mélodique des groupes ou des motifs qui réapparaissent identiques à eux-mêmes ou transformés, symétriques ou variés et qui sont les structures élémentaires conditionnant son développement. Ce que M. Et. Souriau pense de la musique en général peut s'appliquer à ces motifs linéaires envisagés dans le cadre structural de la mélodie : « *Dans la musique non « savante », il arrive souvent que le motif soit toute l'œuvre. C'est notamment le cas de cette musique primitive, où la phrase musicale fermée ne saurait en aucune façon reparaître altérée : telle qu'elle est, elle est une « magie », une « médecine », par exemple le rag indien* [...]. *Il arrive encore que le motif (conception qui se retrouve dans l'art décoratif) soit indéfiniment répété pareil à lui-même, ce qui correspond au désir d'établir comme une permanence de la mélodie, malgré la nécessité de l'exécution temporellement circonscrite.*

» [...] *Dans la musique à développement régulier — de Ph. E. Bach à Brahms par exemple — il faut remarquer que le caractère réel appartient, non uniquement au motif mais à l'œuvre entière dont il est partie intégrante — comme un édifice hypostyle procède d'une colonne typique représentée un grand nombre de fois dans toutes les diversités d'angle, de grandeur apparente et d'éclairement d'une vaste perspective* »[80].

Et M. Et. Souriau précise ailleurs les affinités que laisse supposer cette métaphore lorsque, s'élevant contre les classifications traditionnelles qui mettent la musique « *à part* » et voulant « *étudier les démarches de l'esprit dans la création artistique* » il « *voit de ce point de vue gnoséologique, s'établir une parenté à la fois frappante et significative entre les arts décoratifs et la musique, ce qui n'est pas sans curieuses conséquences* »[81].

(78) Et. SOURIAU, ouvrage cité (p. 170).
(79) H. DELACROIX : in DUMAS, ouvrage cité (T. VI, p. 290).
(80) Et. SOURIAU, ouvrage cité (p. 122).
(81) Et. SOURIAU, *ib.* (p. 169).

La structure linéaire est le siège d'attractions et de polarisations tonales qui se manifestent concrètement par les appogiatures (attractions) ou les ornements tels que les trilles, grupetti, etc... (polarisations) dont la présence détermine le « *dessin* » de la mélodie, sa souplesse ou sa rigidité, ses inflexions ou ses bonds et les limites de son « *ambitus* ».

5. STRUCTURE DES QUALITÉS DU SON. — Les qualités du son interviennent aussi dans la nature de la mélodie perçue. Comme le son isolé, la mélodie a sa hauteur, son intensité et son timbre qui ne sont pas seulement les résultantes des qualités des sons composants mais quelque chose d'ajouté aux structures précédentes et qui contribue à modifier la physionomie du tout. Si la mélodie transposée conserve la majorité de ses caractères et est ainsi aisément reconnaissable, il nous est permis de confronter sur un même instrument et à deux octaves d'intervalle (pour ne pas altérer le timbre ou la tonalité) une mélodie donnée et de constater que si nous avons le sentiment d'entendre la même mélodie elle nous parait cependant avoir changé de place. La même expérience faite en conservant tous les autres caractères à l'exclusion du timbre ou à l'exclusion de l'intensité nous permettrait de constater des modifications plus ou moins subtiles ou évidentes, mais réelles dans la perception de la mélodie.

Une même mélodie ne nous parait pas tout à fait semblable selon qu'elle est chantée par un soprano ou jouée sur des instruments différents : hautbois et xylophone par exemple; selon qu'elle est uniformément *forte*, *piano*, ou sujette à des nuances d'intensité.

Il y a donc lieu de considérer les qualités du son comme étant également les qualités de la mélodie et à ce titre une de ses structures fondamentales.

## B. — LES STRUCTURES DE SUGGESTION

Nous désignerons par structures de suggestion les structures qui ne nous sont pas données directement par la mélodie mais qu'elle nous suggère ou dont elle est, dans notre vie psychique, l'occasion ou le prétexte — telle sont les structures de l'harmonie virtuelle, de l'expression et de la représentation.

1. STRUCTURE DE L'HARMONIE VIRTUELLE. — Nous entendons par harmonie virtuelle, non pas celle qu'un accompagnement viendrait ajouter à la monodie, et qui serait une harmonie réelle [82], mais l'harmonie que toute mélodie suggère à notre esprit d'une manière plus ou moins précise et plus ou moins liée à l'essence de la mélodie tout en restant purement subjective. On objectera que certaines mélodies telles les chansons et danses populaires ou les refrains militaires contiennent la substance d'une harmonie déterminée,

(82) Voir plus loin, p. 49.

qui s'impose et ne laisse place à aucune autre suggestion; dans la plupart des cas, ces mélodies d'une franchise tonale accusée ne sont que des déploiements d'harmonie ou peuvent s'y ramener. Il s'agirait donc là d'une harmonie réelle qui se développe horizontalement, dans le temps et qui prend le double aspect de la mélodie et de l'harmonie. Ce cas rentrerait dans le cadre des structures de structures que nous étudierons plus loin [83]. Mais il faut pourtant observer que cette harmonie réelle qui s'impose certes à la majorité des esprits ne s'impose pas nécessairement à tous. Même les mélodies populaires les plus franches laissent place, dans cet ordre d'idées, à de multiples suggestions; les réalisations harmoniques souvent très différentes dont les compositeurs affublent un même chant folklorique en témoignent.

Il existe donc une structure d'harmonie virtuelle qui n'est pas nécessairement liée à l'essence de la mélodie bien qu'en certains cas de pure coïncidence elle semble en être l'émanation directe.

2. STRUCTURE DE L'EXPRESSION. — Nous n'entendons pas ici traiter le problème de l'expression musicale; plusieurs volumes n'y suffiraient pas, mais il est nécessaire d'établir qu'il a sa place en tant que fait psychique dans notre étude.

Selon Mme de Staël [84], la musique réveille en nous le sentiment de l'Infini. C'est étendre bien loin les possibilités expressives de la musique.

Les compositeurs professent à l'égard de cette question les opinions les plus diverses et les plus contradictoires. Pour Grétry, la modulation seule est expressive en tant qu'elle exprime un changement de l'état d'âme. Berton pensait à peu près de même lorsqu'il voyait dans l'enchaînement des modulations un mode d'expression dramatique. Berlioz reprochait à Wagner de vouloir détrôner la musique et de la réduire à des accents expressifs en exagérant le système de Gluck. Rousseau demandait avant tout à la musique d'être chantante et d'avoir de l'accent.

Les philosophes ont mieux entrevu la difficulté du problème. Schopenhauer voulait que la musique exprimât directement la Volonté et donnait un nombre de recettes expressives telles que celles-ci : « *Une mélodie aux mouvements rapides et sans grands écarts exprime la gaieté. Une mélodie lente, entre-mêlée de dissonances douloureuses, et ne revenant au ton fondamental qu'après plusieurs mesures sera triste et rappellera le retard ou l'impossibilité du plaisir attendu.* [...] *Voulez-vous exprimer l'accablement ? Pour cela il suffit de prolonger la note fondamentale* » [85].

---

(83) Voir plus loin, p. 49. La structure harmonique s'impose ici avec une force telle que tout se passe comme si la mélodie était réellement accompagnée. Elle porte en elle son accompagnement.

(84) Mme de STAËL : *De l'Allemagne.*

(85) SCHOPENHAUER, ouvrage cité (T. I, livre III, p. 272).

Pour Hegel, l'élément propre de la musique est « *l'âme elle-même, le sentiment invisible, qui ne peut s'exprimer par les formes du monde réel, mais par un phénomène extérieur qui disparait rapidement et s'efface de lui-même* »[86]. « *Quoique* [...] *la musique révèle à l'âme le sens intime des choses ou ses propres secrets, ce n'est toujours pas la Pensée comme telle, mais le sentiment lié intimement aux sons qui est son objet. Le développement de cette expression musicale constitue le caractère propre de la musique* »[87].

Hanslick refusait à la musique le pouvoir d'exprimer des sentiments mais il lui accordait celui d'exprimer leur dynamisme[88]. Pour M. Et. Souriau le développement d'un sujet n'est en matière d'art que la mise en évidence, la démonstration de la logique structurale de l'œuvre d'art; le but de l'art n'étant pas l'expression »[89].

Combarieu ne rejette pas l'expression mais refuse toute explication : « *Il arrive souvent aux compositeurs d'écrire au dessus d'une portée, à l'adresse de l'exécutant qui les interprétera : « Avec expression ! ». Expression de quoi ? Point n'est besoin de préciser; et c'est seulement un compositeur de second ordre qui songerait à préciser. Toute bonne mélodie porte en elle son sens et son explication* »[90].

H. Delacroix a cerné d'un peu plus près le mystère de ce problème : « *Le sentiment musical proprement dit suppose l'intelligence des formes sonores et l'aptitude à les subir; non que la musique contienne des sentiments tout faits qu'elle nous transmette; mais elle rend sensible un développement qui éveille en nous les choses nombreuses qui se sont présentées sur le même rythme, dans les mêmes formes et dont nous sentons maintenant la musicalité* ». En d'autres termes : « *Chez le musicien le sentiment est déjà forme sonore; la ligne du sentiment dessine immédiatement une forme mélodique* »[91].

Le problème on le voit est loin d'être résolu; toutefois il existe et ce seul fait nous oblige à en tenir compte sans en exagérer l'importance mais sans en minimiser cependant la portée. Lorsqu'Henri Delacroix rappelle qu'il n'y a pas de « *coupes rythmiques pleinement expressives par elles-mêmes* [*mais que*] *c'est au moment où le sentiment s'y dépose que l'expression apparait* »[92], il reconnait implicitement la nécessité de certaines conditions non définies pour que le sentiment puisse s'y déposer; ceci ne nous permettrait-il pas de lancer

---

(86) F. HEGEL, *La Poétique* (p. XXVI).
(87) *Ib.* (p. XXXI).
(88) Cf. également les expériences relatées par V. Basch sur le pouvoir expressif de la musique, in *Essais d'Esthétique, de Philosophie et de Littérature* p. 71 et 72).
(89) Et. SOURIAU, ouvrage cité (p. 123).
(90) Jules COMBARIEU : *La Musique, ses lois, son Evolution.*
(91) H. DELACROIX : in DUMAS, ouvrage cité (T. VI, p. 295).
(92) H. DELACROIX : *La Psychologie de l'Art.*

l'hypothèse d'analogies possibles entre la structure de la mélodie et la structure de l'affectivité ?

Quoiqu'il en soit et tout en reconnaissant son caractère discuté et variable, nous ne pouvions pas rejeter l'existence de cette structure si étroitement liée dans la plupart des esprits à l'existence de la musique, quelque opinion qu'ils en aient.

3. Structure des représentations. — Là encore le sujet est vaste et controversé.

Lesueur ne concevait la musique (même non théâtrale) qu'en rapport avec une action, soit réelle, soit imaginaire, d'un personnage, et déclarait composer de la musique *hypocritique*, c'est-à-dire en rapport avec le jeu idéal d'un acteur.

Pour les uns la musique éveille en nous toutes sortes d'images (même colorées), de souvenirs, ou de faits; elle évoque des visages aussi bien que des machines [93] et prétend même à la représentation de notre civilisation industrielle [94]. L'épopée, l'histoire, la vie des peuples, des héros et des Saints n'échappent pas à cette « mise en musique ». La musique est l'instrument universel apte à tout exprimer.

Pour les autres, la musique est en tant que telle une fin en soi. Elle ne représente ni n'exprime rien. C'est là le type de la véritable musique, de la musique pure (de la musique *absolue* pourrions-nous dire) et toute musique qui tendrait à la représentation ou à l'expression serait foncièrement impure.

Nous pensons, quant à nous, qu'il n'est pas de musique qui ne s'accompagne à un degré quelconque (même confusément perçues) de représentations. Sans doute sont-elles pratiquement illimitées puisque purement subjectives et individuelles, mais elles *sont*; la mélodie n'échappe pas à cette loi générale. Et nous pourrions émettre ici encore l'hypothèse d'analogies entre la structure de la mélodie et la structure d'un certain nombre de représentations comme dans le cas de la musique imitative, de la musique descriptive et des portraits musicaux.

II

## CARACTERES DE LA SUPRASTRUCTURE MONODIQUE

La mélodie étant une structure supérieure de structures élémentaires articulées on peut envisager ses variations qualitatives en fonction des variations

(93) Cf. Honegger, *Pacific 231*.
(94) Cf. Molossov, *Fonderie d'Acier*.

du rapport qui relie les unes aux autres les structures que nous venons d'examiner.

La Psychologie de la forme distingue deux sortes de formes :

1° *Les formes faibles* constituées par un système de formes fortes dont chacune garde à l'intérieur du tout son organisation propre.

2° *Les formes fortes* constituées par un système de formes faibles dont chacune perd son autonomie et se subordonne au tout [95].

Ces caractères sont applicables à la mélodie. Si une ou plusieurs des structures élémentaires sont des structures fortes, la suprastructure sera faible. C'est ainsi que dans les *chansons de marche* où les structures rythmique, tonale, modale, linéaire sont particulièrement fortes, l'intérêt proprement mélodique est à peu près nul. Par contre la *romance* qui procède d'un rythme généralement alangui, d'une ligne régulière offrant des aspects de symétrie (c'est-à-dire sans originalité très marquée) et d'une tonalité assez uniforme, la romance est une structure mélodique forte. Il en est de même de l'*air* où les structures perdent au moins partiellement leur individualité, la modulation étant amenée par le rythme autant que par les attractions tonales.

La prédominance ou la forme exclusive d'une seule de ces structures peut compromettre ou même ruiner la suprastructure. Tel est le cas de certains passages vocaux de *Pelléas et Mélisande* où la modalité l'emporte sur les autres structures et s'impose au détriment de l'intérêt purement mélodique; tel est le cas de certaines vocalises d'opéra où l'intérêt linéaire l'emporte sur l'intérêt mélodique; tel est encore le cas de la plupart des finals d'opéra et opéra-comiques de Massenet où l'intérêt mélodique d'un air chanté disparait lorsque cet air est repris par de tonitruants trombones en guise de péroraison (ici la structure « des qualités du son » s'impose par la nature du timbre). Il est inutile croyons-nous d'insister sur le fait qu'un rythme trop accusé détruit la structure mélodique (comme c'est le cas par exemple pour certaines parties de basse).

Enfin l'interprétation gestaltiste du phénomène de ségrégation peut nous fournir quelques aperçus précieux sur la structure de la phrase mélodique. Les deux facteurs de ségrégation sont la ressemblance et la proximité; la recherche de ces deux facteurs dans la succession mélodique déterminerait des groupes individualisés analogues aux groupes rythmiques de Vincent d'Indy, dont l'existence serait l'origine et la condition du phrasé.

Ségrégation bien différente de celle qu'impose la division arbitraire de la mesure avec ses temps forts et ses temps faibles, ségrégation qui entraîne un phrasé spécifique à la nature de la mélodie, et ne peut manquer d'ouvrir aux virtuoses qui s'en préoccuperaient des horizons nouveaux dans le domaine de l'interprétation.

---

(95) Cf. P. GUILLAUME, *La Psychologie de la Forme* (p. 33).

# III

# LA MELODIE DANS SES RAPPORTS AVEC D'AUTRES STRUCTURES

En tant que structure, la mélodie peut entrer en rapport avec d'autres structures et déterminer ainsi avec elles de nouvelles suprastructures.

1. Cette liaison lorsqu'il s'agit de structures musicales peut s'opérer par juxtaposition (liaison horizontale) ou par superposition (liaison verticale), le premier cas engendrant une nouvelle suprastructure d'ordre mélodique, le second cas engendrant une suprastructure harmonique.

Liaisons horizontales. — C'est le cas par exemple du récitatif et air, du rondeau, de l'air à couplets, du lied strophique qui forment un tout et ne sont pas seulement une somme de mélodies indépendantes ou identiquement répétées [96]. On peut observer dans cette disposition linéaire : des répétitions, des symétries ou des dissymétries. A ce type appartient par exemple la forme classique *a, b, a.*

Liaisons verticales. — C'est le cas de la polyphonie de l'Ecole Franco-Flamande (contrepoint de mélodies), du chœur dans l'opéra ou l'oratorio (harmonie de mélodies [97]), de la mélodie accompagnée (accompagnement instrumental ou vocal) — de l'orchestre. Dans toutes ces structures, la mélodie est liée à d'autres structures dont la force ou la faiblesse affaiblit ou renforce le tout.

Un exemple typique de ces liaisons verticales est fourni dans le Tambourin de Rameau par les formes différentes du mineur ascendant et du mineur descendant qui déterminent la rencontre d'un ré dièse avec un ré naturel à la première mesure de la première reprise, dissonance qui passe très bien, chaque note étant entendue dans la structure mineure à laquelle elle appartient.

Une même structure mélodique peut se superposer partiellement ou en totalité à elle-même avec un retard dans le temps et nous donner ainsi toutes les formes de l'imitation du canon et de la fugue.

(96) On trouve fréquemment dans *Joseph* de Méhul pour les airs la disposition récitatif — adagio (cantabile) — allegro — dans laquelle le cantabile se termine sur la Dominante au lieu de la Tonique, faisant ainsi corps avec l'allegro binaire qui suit. Il n'y a donc pas là trois mélodies séparées, mais une seule en trois états successifs et c'est l'ensemble qu'il y a lieu de considérer.

(97) Et souvent de mélodies exprimant des sentiments différents ou même opposés comme dans le septuor final du 2e Acte de *Tom Jones* de Philidor.

Ces structures mettent en jeu la structure de l'harmonie réelle et c'est dans leur cadre qu'il conviendrait de faire entrer la « mélodie déploiement d'harmonie » dont nous avons déjà parlé [98].

L'intervention de la structure de l'harmonie réelle influe profondément dans certains cas sur le caractère de la mélodie. Il lui arrive de modifier en elle ce que nous attendions ou de préciser ce que nous n'attendions pas [99].

2. Mais la mélodie peut aussi s'adjoindre des structures extra-musicales telles que la structure poétique, la structure de la Danse, la structure du langage, et même celle du Cinéma. Nous aurons ainsi d'après le dosage des structures toutes les formes de la musique dramatique, instrumentale et vocale. C'est dans cet ordre d'idées que les rapports des structures mélodiques et des structures picturales se sont également manifestés dans les toiles de l'école de peinture musicaliste, de même que certains compositeurs ont tenté des « portraits » musicaux. Bien qu'il faille voir là le plus souvent des métaphores faciles, on peut se demander au profit de quel art s'opèrent de tels rapprochements.

De tels exemples montrent combien la théorie structurale est apte à rendre compte de tous les faits dans lesquels la mélodie est appelée à jouer un rôle.

Elle permet la constitution de multiples suprastructures à partir des structures élémentaires que nous avons définies et propose une interprétation acceptable de phénomènes dont la complexité a presque toujours été une source d'erreurs et de confusions.

---

(98) Voir plus haut, p. 44.
(99) Cf. J. S. Bach, *Les Variations Golberg* (25e variation).

## CHAPITRE III

# Forme et fond

La Psychologie de la Forme a mis en évidence l'opposition qui existe dans le champ de notre perception entre la *Figure* et le *Fond* : « *Figure et Fond ont tous deux leur unité, mais il y a deux types d'unités ou de totalités* (*Ganzheit*) *: celle de la figure, qui possède forme, contour, organisation, et celle du fond qui est une continuité amorphe, indéfinie, inorganique* »[100].

Cette notion va nous permettre d'établir un certain nombre de rapports qui s'y rattachent.

1. Le rapport « son-espace ». — Toute œuvre musicale requiert pour être perçue une étendue spatiale adéquate. Les quatuors ne sont pas plus faits pour être joués dans des salles de 3.000 places qu'une symphonie n'est faite pour être entendue dans une salle de 100 places. Une mélodie de Fauré n'aurait plus, dans le cadre du stade, aucun sens. Il y a donc pour chaque forme musicale une étendue limitée, qui lui est adéquate. La mélodie ne se détache parfaitement en tant que figure que sur un fond spatial convenablement adapté. Et lorsque nous disons : convenablement adapté nous n'excluons pas la question de la « perspective » sonore, c'est-à-dire les modifications subies par la mélodie en fonction des points de l'espace à partir desquels elle est émise et perçue[101].

2. Le rapport « son-silence ». — La mélodie ne se détache-t-elle pas sur un fond de silence qui contribue dans une certaine mesure à lui donner sa physionomie propre ? Car lorsque nous disons silence, c'est qualitativement et quantitativement que nous l'envisageons. Il y a en effet, en musique, une « qualité » du silence. Le silence qui suit un appel de trompettes n'a pas la même qualité qu'un silence quantitativement identique qui succéderait à une phrase de violon (même reproduisant le même motif) ; le silence qui suit un

---

(100) P. Guillaume, *La Psychologie de la Forme* (p. 60-61).

(101) Le fait est évident lorsqu'il s'agit d'orchestres ; la disposition différente des instruments ou la place qu'occupe l'auditeur dans la salle sont deux facteurs qui modifient profondément la perception musicale. Il ne l'est pas moins lorsqu'il s'agit d'une monodie, d'un chant grégorien perçu différemment dans le transept, la nef, les bas côtés, le déambulatoire ou les tribunes d'une cathédrale.

crescendo d'orchestre n'est pas identique à celui qui succède à un decrescendo. L'appel du pâtre qui jette par delà les vallées son « Baïlero » laisse dans le silence une trace différente de celle que laisse un lied dans le silence d'une salle de concert. Il semble que la mélodie même après qu'elle s'est tue se prolonge dans le silence qui lui succède et soit inséparable de lui. En retour le silence agit sur la mélodie, et prend non seulement d'un point de vue rythmique, mais du point de vue *fond* une importance capitale dans la détermination de la figure mélodique [102].

On pourrait même concevoir une forme inversée de ce rapport où le silence deviendrait : *figure* et la musique : *fond*. Tel est le cas de certaines pages de *Pelléas et Mélisande* [103] du *Pierrot Lunaire* de Schönberg ou la scène de la décapitation de Iokanaan dans la *Salomé* de R. Strauss.

3. Les inversions successives du rapport « forme-fond ». — Dans une polyphonie, on n'entend pas les voix successivement et on ne recrée pas l'ensemble (un tel travail n'existe pas dans la réalité), mais on perçoit simultanément les voix et chacune, intégrée à l'ensemble, a une physionomie différente de celle qu'elle aurait isolément. On peut admettre que l'une d'elles, de structure plus forte, plus prégnante joue le rôle de *figure*, et l'ensemble des autres le rôle de *fond*. M. Ch. Lalo a fait observer que la plupart des musiciens n'entendent que deux voix : 1°) une mélodie en dehors; 2°) le reste comme un tout indivisible [104].

Mais ce mécanisme peut n'être pas absolument automatique. Nous pouvons volontairement abstraire une des voix comme *figure*, même si elle n'est pas absolument chantante (par exemple une partie de clarinette) et c'est alors le chant qui, de figure, devient fond. Il y a là une curieuse impression de suraudition bien connue des musiciens professionnels et des auditeurs avertis.

Dans un enchaînement harmonique, par exemple, ce qui fera figure c'est ce qui constitue horizontalement une structure mélodique et donne à l'ensemble l'effet de mélodie accompagnée.

C'est en vertu de la notion de forme et fond, qu'il est possible à l'auditeur d'abstraire un groupe de quelques notes d'une mélodie, du fond sonore où elles s'éploient, pour les faire coïncider par la pensée avec un groupe identique entendu antérieurement dans une autre œuvre. C'est là le problème des réminiscences et de l'impression qui fait dire à l'auditeur : « Mais c'est du Franck ! ou du Wagner ! » à propos d'une œuvre nouvelle qui le plus souvent ne leur doit rien, mais dont un bref fragment peut s'identifier abstraitement avec un fragment des auteurs considérés, bien que déterminé diffé-

(102) Qu'on veuille bien songer à la mélodie haletante chantée par Marguerite dans la *Damnation de Faust* lorsqu'elle attend vainement le retour de Faust.

(103) La mort de Mélisande par exemple.

(104) Ch. Lalo, ouvrage cité (p. 210).

remment par les structures hétérogènes ou opposées qui le contiennent. Simple transposition de la figure sur un autre fond.

⁂

L'ampleur des problèmes que pose cette conception structurale de la mélodie est, on le voit, considérable. Sans doute nous ne prétendons pas en avoir épuisé la matière; du moins avons-nous essayé d'en montrer la portée et de faire entrevoir à l'aide de quelques exemples les horizons qu'elle ouvre au musicien et à l'esthéticien tout autant qu'au psychologue.

---

# Conclusion

# I

L'étude qui précède nous a montré la mélodie comme une suprastructure de structures élémentaires, comme un tout, fait de parties hétérogènes mais dépendantes, comme une série de rapports assurant l'unité organique du tout.

Un tel résultat reste d'ordre psychologique et préesthétique. Il ne nous introduit pas dans le domaine de l'esthétique; tout au plus nous en prépare-t-il l'accès. Comprendre, saisir, percevoir une œuvre d'art, ce n'est pas la juger. Or l'esthétique commence avec le jugement de valeur que toute œuvre d'art sollicite de nous. L'œuvre d'art n'accède à la réalité esthétique qu'à partir du moment où nous la jugeons. En ce sens, l'étude de la mélodie d'un point de vue structural ne nous renseigne que sur sa nature, non sur sa valeur, son degré de beauté ou les catégories qu'elle peut illustrer de son exemple : la grâce, le tragique, l'humour, etc...

Quel peut être le critérium sur lequel s'appuie ce jugement et comment les éléments que nous venons de définir nous aident-ils à en prendre conscience ? C'est ce que nous voudrions essayer d'établir.

⁂

On a souvent cru voir dans l'émotion le critérium de toute valeur esthétique. « *Je veux être ému* », répétait sans cesse Duparc qui, sur la fin de sa vie, redoutait pourtant d'entendre ses propres mélodies à cause de l'émotion trop intense qu'elles lui causaient. Mais la beauté d'une mélodie réside-t-elle dans son pouvoir émotif ? L'émotion est un phénomène éminemment subjectif, totalement étranger au caractère de la mélodie et à sa valeur esthétique. Telle rangaine écœurante, telle fade romance, telle chanson sentimentale feront battre le cœur de la jeune midinette autant que la *Sérénade* de Schubert ou la 3e Etude de Chopin; la ritournelle d'un orgue de barbarie, certain soir d'automne « *allait à l'âme* » de Mallarmé et le « *faisait pleurer comme une ballade romantique* »[105]. Sont-ce là des critériums de beauté ?

Serait-ce en raison de son pouvoir affectif qu'une mélodie nous semble belle ? L'agréable et le désagréable sont-ils des critériums acceptables en cette matière ? Rien n'est moins sûr. Certaines mélodies populaires arabes ou espagnoles aux intonations agressives surprennent désagréablement nos oreilles sans que pour cela nous restions insensibles à leur étrange beauté.

Une mélodie est-elle simplement belle lorsqu'elle exprime bien ce que l'auteur a voulu y mettre, le texte du poème qui l'a inspirée ou l'action qu'elle dépeint ?

---

(105) St. MALLARMÉ : *Plainte d'Automne.*

Les « portraits » de Rameau : *La Timide, La Triomphante*, les pittoresques tableaux de Couperin : *Les Fastes de l'ancienne ménestrandise*, les multiples « *coucous* » du XVIIIe siècle doivent-ils leur beauté à une imitation parfaite de la nature ? Certes non car la musique qui exprime le mieux le chant de l'oiseau est encore bien loin du chant réel; la forêt de Siegfried est remplie de murmures qui appartiennent en propre à la musique et que la nature ne reconnaîtrait pas pour siens. La musique n'exprime jamais qu'elle-même et c'est nous qui la fécondons de tout ce qu'elle excelle à nous suggérer.

Comme tout art la musique a ses lois propres qui ne sont pas nécessairement les lois de la nature et le chant du rossignol ne commence à être *un chant* qu'à partir du moment où il s'écarte du fait naturel pour subir les lois du fait musical.

La mélodie n'existe pas, donnée comme telle, dans la nature; elle a ses règles et ses formes, et son ordre qui n'est pas celui de la vie réelle. Lorsque Wagner veut exprimer le désordre au final du 2e acte des *Maîtres Chanteurs*, c'est à la forme musicale la plus construite et la plus ordonnée : la fugue, qu'il le demande et Debussy se trompe lorsqu'il déclare à propos de *Pelléas et Mélisande* « *les personnages de ce drame tâchent de chanter comme des personnes naturelles et non comme des personnages de traditions surannées* ». Jamais aucune personne humaine n'a chanté comme Pelléas ou comme Mélisande, comme Arkel ou comme Golaud et c'est heureux pour Debussy car s'il en était autrement, son œuvre ne nous introduirait pas dans la royaume irréel où chacun retrouve l'écho idéalisé de ses propres joies et de ses propres peines.

L'art est à ce point « *fabrication* », monde à part, monde en soi, qu'il apparait en réaction contre l'instinct de nature. Rameau dans la préface des *Pièces de Clavecin* concernant la « *mécanique des doigts* » avait remarqué la tendance des mains droite et gauche à marcher à l'unisson et préconisait une série d'exercices pour acquérir l'indépendance des mains. Les chefs de chorale d'amateurs ont souvent été frappés par l'immense difficulté de faire exécuter correctement le plus simple des canons, les voix ayant tendance à se fondre en un chant unique. C'est donc qu'il s'agit en l'espèce de formes ayant leur individualité et leur indépendance; de formes non réductibles, en dépit de l'instinct naturel qui pousse les voix à s'unir.

Ainsi la mélodie est faite d'éléments qu'unissent une série de rapports spécifiques à l'art et que l'imitation, les descriptions de la nature, de la vie et des choses ne peuvent suffire à expliquer ou à justifier pleinement.

La disposition de ces structures élémentaires ou leurs divers modes de succession nous ont donné les genres [106]. L'étude du rapport qui les lie nous acheminerait vers les catégories esthétiques.

---

(106) Voir plus haut, p. 48-49.

C'est dans le rapport de ces structures entre elles et avec le tout qu'il faut chercher l'intérêt esthétique de la mélodie.

Si l'art de la mélodie consiste à faire s'accorder entre elles des structures aussi hétérogènes que le rythme, la tonalité, la modalité, la ligne et les qualités du son, c'est le rapport qui permet de les unir et de donner à la mélodie une physionomie particulière, originale et indépendante qu'il convient de prendre pour base de toute évaluation esthétique.

Schopenhauer considérant la tonalité comme une exigence de notre oreille et l'envisageant par rapport au rythme faisait naître la beauté d'une mélodie de leur coïncidence. Mais il y a là, beaucoup plus que l'expression de la Volonté en soi, le fruit d'un véritable jeu de notre imagination apte à concilier des valeurs divergentes en un tout homogène; c'est dans la mesure où nous percevons ce tout en même temps que le rapport de ses parties constitutives que nous parvenons à l'intelligence sensible de la mélodie.

Diderot, dans l'*Encyclopédie*, définit ainsi la beauté : « *Beauté, terme relatif. On appelle Beau tout ce qui présente le plus grand nombre possible de rapports agréables; je dis « agréables » pour me conformer à l'usage, mais en réalité je pourrais dire : le plus grand nombre de rapports possibles* ».

Mais l'appréhension d'un rapport ne suffit pas, il faut encore l'intervention du jugement car le point fondamental de l'esthétique c'est le passage des faits aux valeurs.

Reconnaissant à la base de la musique « *en même temps que le rythme, un système de sons fixes et transposables d'intervalles déterminés* », H. Delacroix conclut : « *Ce système suppose comme l'a bien montré Stumpf, la faculté de reconnaître les rapports entre les sensations comme indépendants de la qualité première de ces sensations. Il y a ainsi à la base de la musique comme des autres arts, un acte intellectuel* [...]. *L'art n'est pas seulement l'expression du sentiment et son efflorescence spontanée* »[107].

Et M. Et. Souriau écrit que « *le pouvoir spécifique mis en jeu par l'art, c'est la connaissance des formes des choses* »[108]. Toutefois M. Et. Souriau place l'intérêt esthétique dans la forme elle-même alors que nous le verrions plutôt dans le rapport des formes entre elles, rapport qui peut servir de base aux jugements de valeur.

## II

Si la suprastructure de la mélodie permet aux données hétérogènes que nous avons définies de s'accorder entre elles, le rapport interne qui les rend solidaires n'est pas un rapport fixe, mais un rapport variable et les variations

(107) H. DELACROIX : in DUMAS, ouvrage cité (T. VI, p. 290).
(108) Et. SOURIAU, *L'Avenir de l'Esthétique* (p. 157).

de ce rapport pourraient être considérées comme les bases des catégories esthétiques dans le cadre desquelles entre la mélodie.

C'est ainsi que M. R. Bayer [109] arrive à sa conception de la grâce en musique. Réduction des temps forts, apparition du legato entre les notes, renversements de durée, contretemps et syncopes préparent la désintégration du rythme; avances ou retard de l'accentuation mélodique sur l'accent rythmique consacrent la séparation de la « *série mélodique* » et de la « *série rythmique* » dont les « *intérêts sont dissociables* ». L'instabilité tonale, combinée avec la désintégration du rythme et la dissociation des séries mélodique et rythmique engendre la grâce en musique. Du point de vue harmonique, une musique sera d'autant plus gracieuse que jamais elle ne met l'accent sur les temps forts de la tonalité : « *grâce de déséquilibre* » qui apparait lorsque nous comparons avec M. Bayer [110] le même motif utilisé par Wagner au 3e acte de *Siegfried* (Duo de Brünhilde et Siegfried) et dans *Siegfried-Idyll.* Du point de vue mélodique, la grâce est une « *errance dans le voisinage des pôles parmi l'inutilité des trajets* ». Inutilité harmonique certes mais fondamentale pour la mélodie puisque c'est dans ces trajets qu'erre la grâce et qu'en eux toute autre modification d'un rapport de structures nous ferait trouver les traces du grandiose, du pathétique ou de l'humour.

Qu'il y ait en notre esprit disproportion entre deux ou plusieurs structures et le comique nait de cette dégradation partielle si notre jugement l'interprète dans un sens inférieur. Nous avons vu des auditoires de jeunes rire spontanément à l'audition d'une mélodie connue telle la *Sérénade* de Schubert, exécutée à la contrebasse, tant la disproportion leur semblait grande entre le caractère de la mélodie et la hauteur à laquelle elle évoluait. Tel était bien le but poursuivi par Saint-Saëns lorsqu'il parodiait, avec un assez mauvais goût d'ailleurs, le ballet des Sylphes de la *Damnation de Faust* dans son *Carnaval des Animaux.* Le comique naîtrait donc de la faculté que nous avons de résoudre par des valeurs inférieures un conflit de structures (fondamentales ou suggérées).

Une résolution supérieure de tels conflits caractériserait le pathétique. Ainsi l'attaque de certains récitatifs dans le drame lyrique entre-t-elle d'emblée en conflit avec la tonalité attendue. On en trouverait maint exemple dans l'histoire de ce genre.

La recherche et l'étude des variations des rapports de structures nous introduiraient donc à l'esthétique de la mélodie et nous permettraient d'en mieux pénétrer les arcanes apparemment mystérieuses, à coup sûr fort complexes : l'utilisation faite par Wagner du simple accord do-mi-sol en des formes multiples et variées en témoigne.

---

(109) R. Bayer, *L'Esthétique de la Grâce* (T. II, p. 107 à 169).
(110) R. Bayer, ouvrage cité (p. 127).

## III

La perception de tels rapports et le jugement de valeur qui en découle nous font entrevoir un autre facteur important qu'une esthétique de la mélodie ne pourrait ignorer : le facteur sociologique. Si nous n'avons étudié ici que les conditions psychologiques pouvant servir de bases à l'esthétique de la mélodie il nous est impossible de ne pas tenir compte, au moment où nous esquissons le passage des faits aux valeurs de l'importance de ce facteur.

Nous indiquerons au moins schématiquement qu'il y aurait lieu de l'envisager sous son triple aspect : chez le créateur, l'interprète et l'auditeur.

L'évolution des valeurs mélodiques est liée à l'évolution des sociétés et des groupes. Ce qui semble à telle époque laid ou barbare, est considéré différemment par les générations ultérieures. Le goût varie, non seulement en raison de préférences individuelles, mais en raison de courants et de modes collectifs. D'ailleurs il n'existe pas à proprement parler de liberté de choix strictement personnelle, l'homme, comme l'a dit H. von Wolzogen, n'existant pas à l'état pur, mais en tant qu'intégré à une famille, à une race, à une nation.

Et nous prenons cet aspect social dans son acception la plus large, car ce n'est pas seulement le groupe dans le temps et l'espace que nous envisageons, mais hors du temps et de l'espace. Il existe en art, en musique surtout de véritables familles spirituelles. L'œuvre d'art cristallise autour d'elle une somme d'amour ou de haine, de compréhension ou d'indifférence qui détermine de véritables communautés extérieures au temps et à l'espace puisqu'il est permis à des hommes du XX^e^ siècle qu'ils soient allemands, anglais, italiens ou français de se rassembler dans une même ferveur et une même sincérité autour des chefs d'œuvre de J. Ph. Rameau, de Monteverdi ou de J. S. Bach.

Sous l'angle individuel, les variations de goût seront fonction de l'éducation reçue, de la profession, et de maint autre facteur social.

Le professeur de violoncelle, la cantatrice ne s'intéresseront le plus souvent dans l'orchestre ou la polyphonie vocale qu'aux voix qui leur sont chères. Ainsi le rapport forme-fond se modifie-t-il suivant l'éducation de l'oreille et du goût, ou selon le degré de déformation perceptive qu'implique nécessairement l'exercice de toute profession.

« *Il faut avoir le rythme de l'esprit pour comprendre l'essence de la musique* », disait Beethoven dans ses conversations avec Bettina, sous entendant ainsi l'importance du facteur individuel dans la connaissance et la compréhension de la musique.

Considérations esquissées seulement ici, puisque tel n'est pas le but de notre étude, mais qu'une esthétique de la mélodie se devrait d'approfondir, dans la mesure où elles sont susceptibles de modifier la psychologie de la

perception et de contribuer à justifier par là même certaines variations du goût.

## IV

Telles sont nous semble-t-il les éléments essentiels qu'une esthétique intégrale de la mélodie devrait faire entrer en jeu.

Il n'est certes pas possible d'envisager une telle question dans une étude aussi restreinte sans laisser dans l'ombre un grand nombre de faits qui, pour minimes qu'ils puissent paraître, ont néanmoins leur importance. Nous nous sommes efforcés pourtant de dégager et de mettre en relief les grandes lignes de ce problème, et de proposer une explication structurale de la mélodie qui permette d'accéder à une conception esthétique aussi souple et aussi peu dogmatique que possible, proche de la réalité et des faits.

Nous ne prétendons pas apporter de solution définitive, car dans la marche de l'esprit humain la Pensée ne progresse que par étapes successives. Le définitif en cette matière, c'est l'arrêt et la mort; gardons-nous donc d'affirmations qui pourraient nous sembler irréfutables et qui ne seraient au regard de l'histoire et de l'évolution spirituelle et scientifique de l'humanité que des affirmations hâtives et momentanées.

L'essai d'explication que nous avons tenté nous paraît être, au moins dans l'état actuel de la science musicale et de la psychologie une des solutions momentanées des plus satisfaisantes en même temps que le point de départ et la base de travaux et de recherches ultérieurs susceptibles de préciser le sens et la portée des résultats que notre étude laisse seulement et délibérément entrevoir.

Puissions-nous avoir apporté dans le domaine restreint de la mélodie notre très modeste pierre à l'édifice que les hommes s'efforcent incessamment de construire et que pour le plus grand profit de la pensée humaine ils n'achèvront sans doute jamais.

---

# BIBLIOGRAPHIE des OUVRAGES CITÉS


BASCH (Victor). — *Essais d'Esthétique, de Philosophie et de Littérature* (Paris, Alcan, 1934).

BAYER (Raymond). — *L'Esthétique de la Grâce* (Paris, Alcan, 1933, 2 vol.).

BECK (Jean). — *La Musique des Troubadours* (Paris, Laurens, 1910).

BUCHET (Edmond). — *Connaissance de la Musique* (Paris, Corréa, 1939).

COMBARIEU (Jules). — *La Musique, ses Lois, son Evolution* (Paris, Flammarion, 1907).

DAURIAC (Lionel). — *Essai sur l'Esprit musical* (Paris, Alcan, 1904).

DELACROIX (Henri). — *Psychologie de l'Art* (Paris, Alcan, 1907).

DELACROIX (Henri). — *Les Sentiments Esthétiques et l'Art* (Nouveau Traité de Psychologie de Dumas, t. VI).

DUMAS (Georges). — *Nouveau Traité de Psychologie* (Paris, Alcan, 1938, t. VI).

EMMANUEL (Maurice). — *Histoire de la Langue musicale* (Paris, Laurens, 1928, 2 vol.).

GASPERINI (Guido). — *La Musique italienne aux* XIV^e^, XV^e^ *et* XVI^e^ *siècles* (Encyclopédie de la Musique, de Lavignac, 1^re^ partie, t. II).

GIBELIN (Jean). — *L'Esthétique de Schelling d'après la « Philosophie de l'Art »* (Paris, Vrin, 1934).

GUILLAUME (Paul). — *La Psychologie de la Forme* (Paris, Flammarion, 1937).

HANSLICK (Edouard). — *Du Beau dans la Musique* (Paris, Ph. Maquet, 1893, trad. de l'allemand par Charles BANNELIER, 2^e^ éd. française modifiée d'après la 8^e^ éd. allemande).

HEGEL (Fr.). — *La Poétique* (Paris, de Ladrange, 1855, trad. Ch. BENARD, 2 vol.).

HILDEBRAND. — *Das Problem der Form in der bildenden Kunst.*

INDY (Vincent D'). — *Cours de Composition* (Paris, Durand, 1912, 1^re^ partie).

LALO (Charles). — *Eléments d'une Esthétique musicale scientifique* (Paris, Vrin, 1939, 2^e^ éd.).

LANDRY (Lionel). — *La Sensibilité musicale, ses éléments, sa formation* (Paris, Alcan, 1927).

LAROUSSE DU XX^e^ SIÈCLE.

LAVIGNAC. — *Encyclopédie de la Musique* (Paris, Delagrave, 1913).

LIPPS (Th.). — *L'Esthétique, psychologie du Beau et de l'Art.*

MALLARMÉ (Stéphane). — *Vers et Prose* (morceaux choisis) (Paris, Perrin, 1920.
MASSON (Paul-Marie). — *Les Idées de Rousseau sur la Musique* (Revue Musicale S. I. M., 1912, VI, p. 3).
RAMEAU (Jean-Philippe). — *Nouvelle suite de pièces de Clavecin. Remarques sur les pièces de ce livre et sur les différents genres de musique.*
RIEMANN (Hugo). — *Dictionnaire de Musique* (Paris, Payot, 1931, art. Mélodie).
RIEMANN (Hugo). — *Les Eléments de l'Esthétique musicale* (Paris, Alcan, 1906).
ROUSSEAU (J.-Jacques). — *Dictionnaire de Musique* (art. Mélodie).
ROUSSEAU (J.-Jacques). — *Essai sur l'Origine des Langues.*
SCHELLING. — *La Philosophie de l'Art.*
SCHOPENHAUER (Arthur). — *Le Monde comme Volonté et comme Représentation* (Paris, Alcan, 3 vol., trad. A. BURDEAU).
SOURIAU (Etienne). — *L'Avenir de l'Esthétique* (Paris, Alcan, 1929).
SPENCER (H.). — *Origine et Fonction de la Musique.*
STAEL (Mme DE). — *De l'Allemagne* (Paris, Nicolle, 1818, 3 vol.).
STUMPF. — *Zeitschrift für Psychologie* (1924, t. 94).
UDINE (Jean D'). — *Qu'est-ce que la Musique ?* (Paris, Laurens, 1925).

# TABLE DES MATIÈRES

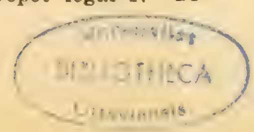
---

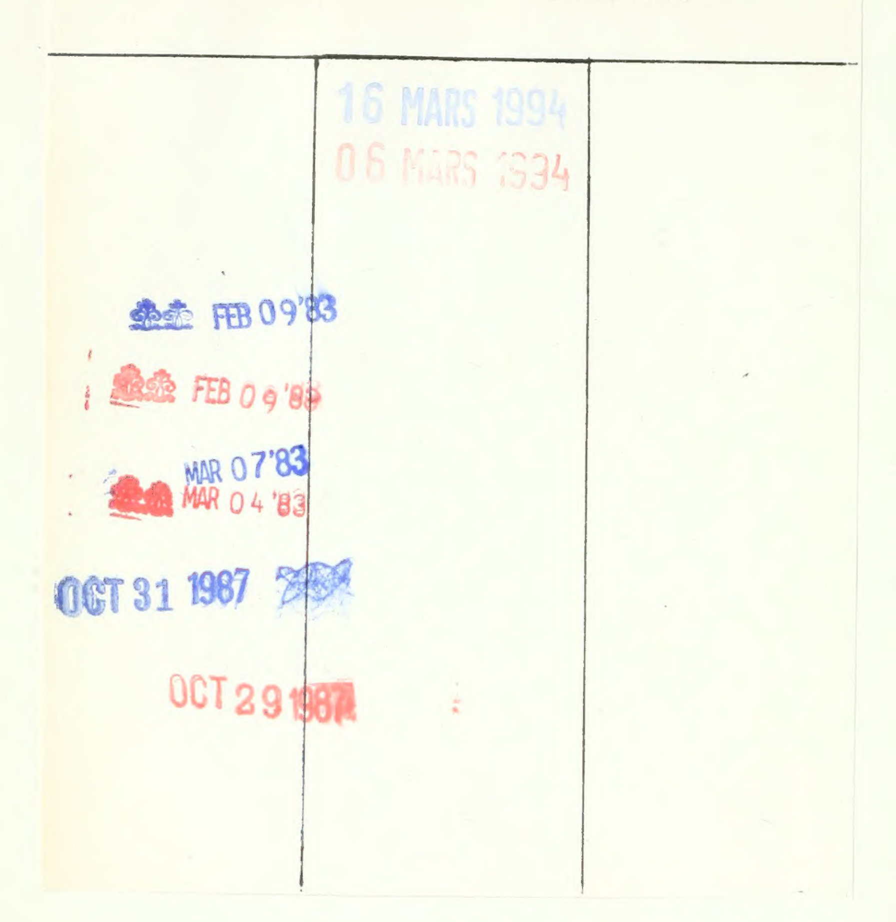





IMPRIMERIE LOUIS JEAN · GAP · 31.2787

Dépôt légal N° 24






16 MARS 1994
06 MARS 1994
FEB 09'83
FEB 09'83
MAR 07'83
MAR 04'83
OCT 31 1987
OCT 29 1987

